R. Stabajonis

SLAVISTIC PRINTINGS AND REPRINTINGS

edited by

C. H. VAN SCHOONEVELD

Indiana University

138

1970

MOUTON

THE HAGUE · PARIS

IN COOPERATION WITH EUROPE PRINTING, VADUZ

В. ЖИРМУНСКИЙ.

БАЙРОН и ПУШКИН.

ИЗ ИСТОРИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

„ACADEMIA“
ЛЕНИНГРАД
1924

ТРУДЫ
научно - исследовательского Института сравнительной истории языков и литератур Запада и Востока при Ф. О. Н. Ленинградск. Университ.

№ 1.

Типография Российского Гидрологического Института, Ленинград, Коломенская, 43.

Ленинградский Гублит № 1767. Тираж 2.000 экз.

Printed in the Netherlands

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Сто лет прошло со смерти Байрона (19 апреля 1824—1924 гг.), и все же к этой годовщине справедливо, быть может, вспомнить, как мало еще сделано историей литературы для всестороннего изучения вопроса о Байроне. Конечно, много написано за эти сто лет о личности поэта Байрона, о его мировоззрении, в частности—о „мировой скорби", которая нашла в его личности и мировоззрении своего классического выразителя; однако, проблема „байронизма", как явления литературного, еще ждет своего исследователя—не только у нас, но и на Западе. Правда, не без основания роль Байрона, как писателя, оказалась заслоненной религиозной, моральной, общественной оценкой его личности и читаемого в свете этой личности поэтического творчества: причина исключительного влияния Байрона на умы современников, действительно, лежала вне чисто-эстетических мотивов, в той основной проблеме переоценки жизненных ценностей, которую личность Байрона поставила перед современниками. Но если с этой точки зрения сам Байрон, как моральная личность, и даже более того — как поэт-моралист, является существенным и симптоматическим явлением в образовании духовной культуры современного Запада, для науки истории литературы остается попрежнему задача—исследовать особенности Байрона, как художника слова, указать его место в литературной эволюции своего времени, его связь с традициями английской литературы, его влияние на формировку новых художественных устремлений европейского романтизма. В недавнее время эту задачу отчетливо наметил проф. Д. К. Петров в своей рецензии на книгу ак. М. Н. Розанова „Очерк истории английской литературы XIX века. Часть I. Эпоха Байрона" („Русская наука и Байрон", „Анналы", 1923, вып. III). На Западе в этом смысле мы до сих пор не имеем ни одной значительной работы, если не считать специальных статей и диссертаций (немецких), посвященных „источникам" произведений Байрона (Байрон и Поп, Байрон и Оссиан, Байрон и Вордсворт и т. п.).

Настоящее исследование выросло из небольшого экскурса в книге „Поэтика Байрона", задуманной мною еще в 1917 году. В этой книге я ставил себе задачу связать поэтическое творчество Байрона с английской литературной традицией, определившей его развитие, и указать генезис главнейших литературных жанров, обновленных и видоизмененных в поэзии Байрона. Поскольку я искал исторического объяснения приемов творчества Байрона, на первый план, естественно, выдви-

гались более ранние его произведения, особенно отчетливо связанные с исторической традицией. Сюда относятся следующие основные темы: юношеская лирика Байрона и ее истоки в английской поэзии XVIII века, в сатире Попа, элегии Грея и лирической прозе „Оссиана"; „Чайльд Гарольд" в связи с описательной поэмой XVIII века, восходящей к „Временам Года" Томсона и др.; наконец, т. н. „восточные поэмы", связанные, с точки зрения композиции, с лирической поэмой Кольриджа и Вальтера-Скотта, более ранними опытами Макферсона и возрождением баллады, а в тематической своей стороне—со „страшными романами" Вальполя, г-жи Рэдклифф и Льюиса, уже создавшими в своих недрах хорошо знакомый нам тип „байронического" героя. Основные положения этой работы были изложены мной в предисловии к книге „Драмы Байрона" (изд. „Всемирной Литературы", 1922, стр. 37—54, „Байрон, как художник"). Первая часть работы, посвященная юношеской лирике Байрона и ее традициям, была заслушана в виде доклада в Неофилологическом Обществе при Петроградском Университете в апреле 1919 года.

Собирание материала для задуманной книги очень скоро натолкнулось на существенные трудности. Вопросы литературной традиции требуют широкого изучения массовой литературы эпохи. Предположим, что мы установили влияние элегии Грея на юношескую лирику Байрона или, вместе с Мёбиусом (Hans Möbius „The gothic Romance", 1902), признали зависимость определенной сцены в „Гяуре" от романа г-жи Рэдклифф „Италиянец" (1797): связь эта станет понятной только в том случае, если рядом с фактом индивидуального общения Байрона с Греем или Рэдклифф будет поставлен более широкий факт—принадлежности произведений Байрона к распространенной литературной традиции, в данном случае, например, к традиции английской элегии XVIII века, или его поэтических типов к популярному типу „романического злодея". Богатые книгохранилища Петербурга и Москвы не могли в этом смысле предоставить в мое распоряжение исчерпывающий материал. Пришлось отложить завершение начатой работы до более благоприятного времени.

Не имея возможности работать в научных библиотеках Запада, русский романо-германист должен естественно вернуться к тем основным темам литературного общения России и Запада, разработка которых в России по справедливости лежит на романо-германистах. Уже первоначально задуманный экскурс о байронических поэмах Пушкина в общем плане книги, посвященной „поэтике Байрона", имел задачей осветить художественные проблемы байронизма на материале, более доступном русскому читателю по языку; вместе с тем сравнение работы Байрона и Пушкина над одинаковым или сходным заданием должно было помочь уразумению индивидуальных особенностей каждого из них. С отпадением других глав моей книги, эта глава, посвященная русскому поэту, из небольшого экскурса сделалась центральной темой. Вместе с тем на первом плане исследования оказалась старинная проблема „литературного влияния", потребовавшая существенного пересмотра методологических предпосылок таких работ: в дальнейшем „влияние" понимается исключительно в смысле традиции поэтических приемов. Весной 1919 года я имел возможность сообщить в заседании

Пушкинского Общества при Петроградском Университете, в последний раз собравшегося под председательством покойного проф. С. А. Венгерова, основные положения моей работы, посвященной „Байроническим поэмам Пушкина" (вопросам композиции и стиля).

По сравнению с этим первоначальным очерком первая часть настоящей книги подверглась значительным расширениям. Прежде всего мне казалось существенным ввести в рассмотрение вопросы поэтической „тематики". Формальный анализ художественного произведения, ограничивающий себя исключительно вопросами композиции и словесного стиля, всегда будет казаться „формалистическим" и внешним по отношению к смысловой значительности т. н. „содержания". Художественно-исторический метод в том случае докажет свою применимость не только к чистой лирике, но также к „тематическим" жанрам (как поэма, роман, драма), если он сумеет подойти к самому „содержанию" с художественной точки зрения, рассматривая его, как „поэтическую тему". В частности, вопрос о темах становится особенно значительным при обсуждении проблемы литературного влияния. Предпринятая здесь попытка наметить некоторые приемы тематического разбора существенно затруднялась недостатком специальных методологических работ по этому вопросу, так как приходилось, одновременно с конкретным изучением Байрона и Пушкина, ставить самый вопрос о приемах такого изучения.

С другой стороны, могло возникнуть сомнение, в какой мере вообще предложенное мной решение проблемы влияния с помощью сравнительного стилистического анализа произведений Байрона и Пушкина имело право претендовать на реальную историческую значимость: иными словами, какова объективная влиятельность в процессе художественно-исторической эволюции тех элементов стиля, которые устанавливаются современной наукой при анализе художественного произведения? Здесь на помощь такому анализу явился материал современных Пушкину критических отзывов. Собранный в многочисленных библиографических пособиях, он до сих пор не подвергался критической обработке с этой точки зрения. Между тем рецензии современников оказались глубоко поучительными: они показывают, что те формальные особенности, которые были установлены нами в процессе анализа поэм Байрона и Пушкина, действительно ощущались современниками, как новшества, были предметом горячих споров между поклонниками старины и новизны и оказали свое „влияние". Вообще, современная Пушкину литературная критика, по остроте „формального анализа", может нередко соперничать с наукой XX века.

Привлечение материала, почерпнутого из отзывов современников Пушкина, полезное, как вспомогательный метод, не является, однако, в составе работы самоцелью и ни в коем случае не должно подсказывать научному анализу готовые выводы. Совпадение отдаленных исторических эпох и различных авторов в их суждениях о художественно-историческом факте объясняется однозначностью смысла произведения искусства, которая не уничтожается тем, что в различные эпохи воспринимаются и выдвигаются на первый план неодинаковые аспекты в его составе. Правда, среди современных историков литературы довольно широким распространением пользуется мнение, что художе-

ственное произведение не существует, как внеположный нашему сознанию предмет, что оно имеет реальность только, как процесс в творческом сознании поэта и в воспринимающем сознании его читателей (особенно отчетливо—в книге Б. М. Энгельгардта „А. Н. Веселовский", Петгр. 1924; ср. стр. 44 сл.). С этой точки зрения, конечно, критические отзывы современников, если не авторитетнее, то во всяком случае интереснее для науки, чем попытки т. н. „объективного" анализа, предпринятые в наши дни, так как служат материалом для истории восприятия художественного произведения в меняющемся сознании многочисленных поколений его читателей. От такого психологизма в истории литературы я считаю своевременным решительно отмежеваться. Всякое художественное произведение имеет для меня как бы особого рода идеальное бытие, вполне самостоятельное и независимое от субъективных процессов в сознании творящего и воспринимающего. Именно это особое бытие художественного произведения и является объективным предметом научного анализа, в котором мы сами так же авторитетны, как современники поэта, если будем стараться изучать предмет, стоящий перед нами,—произведение искусства, а не свои собственные душевные переживания по поводу этого предмета. Это вполне понятно в искусствах изобразительных: изучая архитектуру готического храма, его стиль, мы изучаем данность абсолютно независимую и качественно различную от процессов, протекающих в сознании творца-архитектора и воспринимающего-зрителя. Но и в процессе восприятия музыки Бетховена (или при чтении стихотворения) мы различаем в сознании воспринимающего две стороны: во-первых—субъективную сферу, „свои" переживания по поводу этой музыки, во-вторых — объективную данность, самую музыку, как переживаемый предмет, качественно отличный от процесса переживания. Таким образом, и наука о музыке или о поэзии изучает не творящего и не воспринимающего, а объективно данные этой науке эстетические объекты—произведения искусства. В этом смысле я считал бы методологически более правильным занимать позицию т. н. „наивного реализма", чем вдаваться в крайности того наивного психологизма и субъективизма, который сохранился до сих пор в науке о литературе, как своеобразный пережиток философского безвременья нашего недавнего прошлого.

В таком виде первая часть этой книги была закончена весной 1922 года. Методологическое введение (гл. I) было тогда же напечатано в „Пушкинском сборнике", посвященном памяти проф. С. А. Венгерова; кроме того небольшое извлечение появилось в журнале „Литературная Мысль", 1923, № 2, под заглавием: „Вокруг «Кавказского Пленника» Пушкина". Работа о русской романтической поэме, образующая вторую часть книги, была предпринята из тех же соображений, как и изучение современных критических отзывов о Пушкине. И здесь предстояло обнаружить историческую действенность тех элементов байронической формы, усвоенных в творчестве Пушкина, которые были установлены в процессе стилистического анализа пушкинских поэм. Желание дать исчерпывающую характеристику литературного материала, оказавшегося неожиданно исключительно богатым, и на этот раз превратило небольшой экскурс в самостоятель-

ную часть исследования. Для представителя истории „западных литератур", впервые разрабатывающего специальную историческую тему в области литературы русской, не могло не показаться удивительным то обстоятельство, что в этой области до сих пор было сделано так мало, хотя бы в смысле простой регистрации того огромного литературного материала, который лежит за пределами немногочисленных изученных вершин. Думаю, что не ошибусь, если скажу, что для истории новой русской литературы очередная задача—описательные монографии, посвященные отдельным литературным жанрам и построенные на основании более или менее полной библиографии той массовой литературы, которая так существенна для исчерпывающей истории литературных жанров. В настоящее время, когда организуются различные коллективные исследовательские работы по литературе, было бы прежде всего необходимо подвинуть эту работу—определения подлинной наличности новой русской литературы и распределения ее по жанровым признакам. За последнее время интерес к массовой литературе в русской науке несомненно растет, и уже достигнуты некоторые интересные и неожиданные результаты, главным образом,—в области русской журнальной беллетристики тридцатых и сороковых годов, вокруг Гоголя, „натуральной школы" и молодого Достоевского (я имею в виду статьи на эту тему В. В. Виноградова и интересную работу Цейтлина „Повести о бедном чиновнике Достоевского", М. 1923). Однако, следует указать, что изучение массовой литературы приобретает смысл только в тех случаях, когда оно связано с исчерпывающей регистрацией всего материала; извлечение и демонстрация отдельных примеров, хотя бы очень эффектных и убедительных, не имеет значения в вопросах, в которых, по существу поставленной задачи, приходится, отвлекаясь от индивидуального, улавливать распространение некоторой общей тенденции [1].

Таким образом в законченном своем виде книга эта осуществляет задачу, в значительной мере отступающую от первоначального плана. Она дает историю литературного жанра лирической (или романтической) поэмы, пересаженного на русскую почву индивидуальным усилием Пушкина—в осуществление назревшей потребности в новом поэтическом искусстве; распространение нового жанра среди многочисленных подражателей Пушкина и превращение его в литературный шаблон в этом процессе „нисхождения" завершает рассмотрение литературной истории „байронических поэм". В центре стоят проблемы литературного „влияния", „традиции", истории „жанра", но не в обобщающем теоретическом освещении, а на конкретном историческом примере. Поскольку зарождение нового жанра фактически обусловлено индивидуальным взаимоотношением Байрона-учителя и Пушкина-ученика, сравнение „восточных" и „южных" поэм неизбежно переходит в характеристику индивидуального поэтического искусства Байрона и Пушкина.

Выпуская в свет работу, которая в различных своих стадиях занимала меня втечение шести лет, я не могу не выразить глубокой признательности всем тем лицам, которые поддерживали меня в это время своим советом и вниманием. В особенности я считаю себя обязанным глубокоуважаемым учителям моим, проф. Ф. А. Брауну и проф. Д. К. Петрову, с которыми я неоднократно обсуждал замысел

книги, посвященной поэтике Байрона, пользуясь при этом их авторитетными и дружескими указаниями. Библиографическая работа над русским материалом, потребовавшая просмотра очень большого числа книг, сделалась возможной только благодаря самоотверженной помощи, оказанной мне служащими Русского Отделения Российской Публичной Библиотеки, и просвещенной поддержке заведующего отделением В. И. Саитова, которому я приношу глубокую благодарность.

В. Ж.

14. I. 1924.

ЧАСТЬ I

Байронические поэмы Пушкина.

ГЛАВА I.

Байронизм Пушкина, как историко-литературная проблема.

1.

Вопрос о влиянии Байрона на Пушкина обсуждается в русской науке и литературной критике уже целое столетие. Он поднят был первыми рецензентами и читателями так называемых „байронических поэм"; в его обсуждении участвовали почти все, писавшие о Пушкине, в том числе, в сравнительно недавнее время, такие авторитетные знатоки западно-европейских литератур, как Алексей Веселовский, Стороженко и Дашкевич. Нельзя признать результаты их работ особенно плодотворными. Частичные совпадения отдельных мотивов установлены достаточно прочно — задумчивость Гирея в „Бахчисарайском Фонтане" и изображение Джафира в начале „Абидосской Невесты"; смерть Заремы и наказание Леилы в „Гяуре"; некоторые внешние черты в изображении пленника („И на челе его высоком не отразилось ничего"....) и традиционная внешность байронического героя, и т. п. Однако, более широкие и общие выводы страдают неясностью и неопределенностью: с одной стороны, зависимость Пушкина от Байрона была признана самим поэтом и в какой-то мере является непосредственно очевидной для всякого читателя и исследователя; с другой стороны, мы также непосредственно ощущаем гениальное своеобразие поэзии Пушкина и неохотно соглашаемся признать его зависимость от образцов, боясь тем самым умалить его оригинальность, а обостренное национальное сознание пытается обосновать самобытность и народность русского поэта отрицанием значительности и глубины различных иноземных „влияний". В мою задачу не входит подробный разбор обширной литературы по этому вопросу. Причиной неясности выводов при обсуждении историко-литературной проблемы, имеющей столетнюю давность, является в данном случае, как и в других подобных, некоторая неясность в постановке самого вопроса, методологическая непродуманность понятия „литературного влияния", результатом которой является бессознательное смешение совершенно несоединимых точек зрения на этот вопрос. Для того, чтобы сдвинуть научную работу с мертвой точки, необходимо пересмотреть методологические предпосылки и выбрать метод, наиболее плодотворный для решения поставленной задачи.

Изучение влияния Байрона на Пушкина может идти в трех различных направлениях, которые смешиваются большинством исследователей. I. Влияние личности и поэзии Байрона на личность Пушкина. II. Влияние идейного содержания байроновской поэзии на идейный мир поэзии Пушкина. III. Художественное воздействие поэзии Байрона на поэзию Пушкина. Только последний вопрос относится к понятию „литературного влияния" в точном смысле слова. Его обсуждение кажется мне и плодотворным и новым; оно получает неожиданную поддержку в оценках и спорах современников Пушкина о новом явлении русского байронизма. Между тем внимание исследователей останавливалось до сих пор преимущественно на первых двух вопросах, решение которых представляет, с методологической точки зрения, существенные трудности и вряд ли подвинет нас в понимании основной проблемы: каким образом большой и своеобразный поэт может влиять на другого поэта, не менее значительного и оригинального?

Конечно, нет никаких оснований отрицать влияние личности и творчества Байрона на личность Пушкина, его характер, его мировоззрение и т. д. Возможно, напр., что аристократические предрассудки Пушкина-писателя были воспитаны примером лорда Байрона, хотя сам Пушкин, еще при жизни, высказывался против такого сопоставления („Я русский дворянин, и я знал своих предков прежде, чем узнал Байрона" и т. д., т. V, стр. 6). Однако, биографическая характеристика „личности" Пушкина требует методологических предосторожностей, которые слишком редко соблюдаются. Наивное отождествление образов искусства с переживаниями автора, его человеческим, эмпирическим опытом, к сожалению, до сих пор не потеряло права гражданства в истории литературы. Между тем именно по отношению к поэзии Пушкина, объективной, самодовлеющей, классически-законченной, биографические отождествления всегда должны казаться спорными—даже в эпоху „Кавказского Пленника", когда Пушкин, по общему мнению, произносил свой приговор над байроническим героем; сам Пушкин не указал ли нам на грань, отделяющую творческое сознание поэта от его эмпирического сознания и житейской „психологии" в таких стихотворениях, как „Пророк" или „Пока не требует поэта..."? Лишь косвенные указания писем, подвергнутые строгой и осмотрительной критике, могли бы позволить в отдельных случаях решиться на те или иные отождествления. Но кто не знает, как малочисленны фактические сведения о „душевной жизни" Пушкина, полученные на основании эпистолярного материала, в особенности—за годы ссылки? Вот почему биографические сопоставления личности Байрона и личности Пушкина не выходят за пределы общих мест и безвкусных банальностей, недостаточных не только для определения „литературного влияния", но не удовлетворяющих даже простейшим требованиям, предъявляемым к более или менее содержательной „параллельной характеристике". Напр., мы читаем в известной статье Н. Дашкевича („Отголоски увлечения Байроном в поэзии Пушкина", в изд. С. А. Венгерова, т. II, стр. 424 сл.): „Друг Пушкина, кн. П. А. Вяземский, справедливо заметил, что душа Пушкина была такая же кипучая бездна огня, как байроновская"... „И у Пушкина была «душа

мятежная»"... „Подобно Байрону, Пушкин стал «жертвой несчастных сплетней»"... „Он часто бывал подвержен «так называемой хандре»"... „Оба поэта были певцами свободы"... „Оба поэта разошлись с правительством, великосветскою публикой и угождавшей ей журналистикой"... „Пушкин был выслан из Петербурга главным образом за оду «Вольность»..." „Подобно Байрону, Пушкин очень принимал к сердцу дело освобождения Греции от турецкой неволи"... „Он был знаком, между прочим, и с гречанкой, которая целовалась с Байроном"... и пр., и пр.

Трудность для того, кто изучает байронизм Пушкина, как явление биографическое, увеличивается еще следующим обстоятельством: развитие каждой оригинальной и значительной личности может быть понято только, как развитие органическое, исходящее из глубочайших индивидуальных основ ее бытия, и потому не может быть разложено на ряд отдельных механических внешних „влияний". В этом смысле для Пушкина пример и указание Байрона могли только помочь уяснению того, что сложилось в нем самостоятельно, дать имя и более отчетливое выражение переживанию, уже возникшему в нем в результате органического и независимого от внешних влияний процесса. Отсюда—проблема, неразрешимая в общей форме и представляющая в каждом частном случае огромные практические затруднения: влияние на личность уже предполагает личность, готовую воспринять это влияние, развившуюся самостоятельно навстречу этому влиянию; как отделить в такой личности самобытное от наносного?

Бесплодные и нежелательные осложнения вносит постановка таких биографических вопросов, поскольку перед нами стоит конкретная задача—изучения „байронических поэм". Из биографии мы извлекаем необходимые подсобные и ориентирующие сведения—для установления знакомства Пушкина с английским писателем, его начитанности в отдельных произведениях, характера и длительности его увлечения Байроном и т. п. Не менее существенны те или иные отзывы Пушкина о произведениях Байрона—в сопоставлении с соответствующими элементами его поэтической практики. С другой стороны, однако, имея перед собой, как предмет изучения, поэмы Байрона и Пушкина, между которыми сравнение устанавливает отчетливую зависимость, мы не станем осложнять проблему их взаимоотношения введением в исследование таких неизвестных величин, как „душа" Байрона и „душа" Пушкина. В этом случае, как и во многих других, ограничение задачи является существенным условием для успешного ее решения

Изучение влияния идейного содержания байроновских поэм на идейный мир поэзии Пушкина наталкивается прежде всего на аналогичные трудности. Идейный мир поэзии Пушкина есть результат развития самого Пушкина; влияние и здесь могло лишь укрепить и прояснить уже сложившееся в самом поэте. Может быть, еще существеннее—другое соображение, имеющее общее методологическое значение. Говоря об „идейном содержании" художественного произведения, мы оперируем не с исторической реальностью, а с научной абстракцией, построенной ученым исследователем. По отношению к конкретному произведению искусства „мировоззрение", выраженное в системе отвлеченных понятий, есть результат научной обработки непосредственного художественного впе-

чатления, в котором нам дана не система идей, а индивидуальный поэтический мотив (или „образ"): реальное существование принадлежит в искусстве только этому образу, а не идее. Поэтому методологически неправильно говорить в истории поэтических памятников о влиянии системы идей, отвлеченных нами от произведений Байрона, на такую же идейную систему, лежащую в основе поэзии Пушкина: поэт заимствует не идеи, а мотивы, и влияют друг на друга художественные образы, конкретные и полные реальности, а не системы идей, существующие только, как наши построения. Можно говорить о влиянии образа разочарованного Конрада на образ кавказского пленника, можно изучать традицию изображения индивидуалистического героя в лирической поэме Байрона и Пушкина, относясь при этом с полным вниманием к идейной значительности, смысловой вескости данного образа или мотива, но принципиально неправильно говорить о том, что „индивидуализм" Байрона, как система идей, воплощенных в его поэмах, каким-то образом влияет на „индивидуализм" Пушкина в „Цыганах" или „Кавказском Пленнике".

Таким образом намечается третий подход к проблеме „литературного влияния", который я считаю в методологическом отношении единственно плодотворным. Пушкин вдохновлялся Байроном, как поэт; чему он научился у Байрона в этом смысле? Что „заимствовал" из поэтических произведений своего учителя и как приспособил заимствованное к индивидуальным особенностям своего вкуса и дарования? Именно этот вопрос, наиболее важный для историка литературы, оставался до сих пор незатронутым исследователями, если не считать отдельных указаний на те или другие заимствованные мотивы и положения.

Быть может, это основное методологическое разграничение станет понятнее на наглядном примере из области другого искусства. В истории живописи нередко возникает вопрос о влиянии художника-учителя на своих учеников, о художественной „школе" и традициях этой школы, быть может—с большим правом, чем это делается в литературе, где понятия „учитель", „ученик" и „школа" могут употребляться только в переносном смысле. Так Филиппино Липпи и Сандро Ботичелли были учениками фра Филиппо Липпи; вокруг Леонардо да Винчи сгруппировалась целая школа, к которой, между прочим, причисляют Бернардино Луини, Содома и др. В чем проявляется здесь влияние учителя на ученика, и как подходит историк к исследованию таких вопросов? Разумеется, он не станет говорить о душевной жизни Филиппо или Леонардо, хотя последний, во всяком случае, был человек во всех отношениях выдающийся и, несомненно, должен был иметь на своих учеников и личное влияние. Он не станет спрашивать себя, каково было мировоззрение этих художников, и как оно повлияло на их учеников, какое чувство жизни выражается в произведениях „ломбардской школы", и какие „идеи" передал Леонардо своим ученикам; он, пожалуй, вовсе умолчит о том, что и учитель и ученики были люди Возрождения, более раннего или более позднего, с теми взглядами и привычками, настроениями и верованиями, которые отличают людей эпохи Возрождения—все то, о чем мы неизменно находим нужным говорить, когда касаемся вопроса о „байронизме" Пушкина. Историк искусства подойдет к своей задаче с предметной, объективной стороны; он начнет с анализа произведе-

ния искусства. Он покажет нам, что для художников данной школы характерным является известный тип Мадонны, излюбленный цвет волос, овал лица или улыбка (напр., „леонардовский" тип лица и „леонардовская" улыбка), постановка фигуры, некоторые жесты, форма драпировки и т. п.; он отметит традиционные приемы построения картины, которые передавались от учителя к ученику (напр., излюбленную в данной школе композицию „Natività"—„Рождества Христова"); наконец, он остановится на особенностях рисунка, живописной фактуры и т. д. Существование определенной традиции в флорентийской или ломбардской школе, конечно, не уничтожает оригинальности ученика по отношению к учителю: неповторимо-индивидуальное искусство Ботичелли не страдает оттого, что он учился у Филиппо Липпи и во многих отношениях испытал влияние его школы, переработав по-своему ее наследие; однако, влияние это мы изучаем не в мировоззрении Ботичелли, не в его личной жизни, а в приемах его искусства, как живописца.

Именно так я хотел бы поставить вопрос о байронизме Пушкина. Пушкин учился у Байрона, как поэт. Какие художественные навыки и вкусы вынес он из мастерской своего учителя?

2.

Пример из области изобразительных искусств может показаться недостаточно убедительным. Всякое искусство имеет свои законы; по мнению многих, в искусствах изобразительных вопросы техники, мастерства, школы играют неизмеримо более важную роль, чем в искусстве словесном. Но вот другой пример — имеющий непосредственное отношение к вопросу о „литературных влияниях".

О влиянии „Фауста" Гёте на „Манфреда" Байрона говорили уже современники обоих поэтов. В научной литературе ставился не раз вопрос о характере этого влияния. Известно, что Байрон читал „Фауста" в 1816 году, находясь в Швейцарии, вместе со своим приятелем Льюисом (автором „Монаха"). Известно также, что он энергично отстаивал свою самостоятельность от всяких сближений с драматической поэмой Гёте и более ранним „Фаустом" английского драматурга Марло [2]. Неопределенность постановки вопроса о влияниях отразилась на решении и этой проблемы. Обычно указывают на сходство „идеи": Манфред, как и Фауст, разочарован в знании; с другой стороны, несомненно и различие: Фауст сетует на пределы, поставленные человеку в его постижении жизни, стремясь сам к знанию неограниченному и безусловному, тогда как Манфред, уже обладающий абсолютным знанием и властью над миром и тем уподобившийся духам, испытал бесплодность всякого знания и достиг пределов абсолютного разочарования. Итак, при частичном сходстве и вместе с тем— при существенном различии идейного содержания, вопрос о действительном воздействии Гёте на Байрона остается открытым, тем более, что идея разочарования с достаточной ясностью намечается у самого Байрона во всех предшествующих „Манфреду" поэмах, и путь от „Чайльд Гарольда" через „восточные поэмы" (особенно „Лару") к „Манфреду" производит впечатление непрерывного и органического развития, без всякого вмешательства посторонних „влияний".

Совершенно иначе решается вопрос, когда речь идет о влиянии поэтического мотива (или „образа"), о воздействии художника на художника. В двух отношениях обнаруживается влияние „Фауста" на „Манфреда": в образе чернокнижника, склоненного над пыльными фолиантами, каким являются перед нами и Фауст и Манфред в начале трагедии, и в общем композиционном замысле „драматической поэмы", построенной по принципу романтической „монодрамы" с символическим действием и действующими лицами.

В первой литературной обработке легенды о Фаусте („народная книга", изданная Шписом в 1587 году) мы имеем роман простейшей композиционной структуры. После краткого биографического вступления, рассказывающего о том, как Фауст сделался чернокнижником и продал душу дьяволу, следуют собственно „приключения" Фауста; на личность популярного кудесника нанизываются без особой психологической мотивировки: во-первых — разговоры на богословские темы, о тайнах божественного мироустройства, во-вторых — „путешествия" Фауста, нечто вроде средневековой географии с перечислением государств и городов и их достопримечательностей, в-третьих — собственно „приключения" Фауста, различные анекдоты о чудесах знаменитого чародея, восходящие в большинстве случаев к бродячим анекдотам о чернокнижниках. Не имеющий внутренней композиции роман механически обрывается смертью Фауста по истечении условленного срока, но смерть эта могла с художественной точки зрения последовать раньше или позже. И действительно мы видим, как в дальнейших изданиях книга о „Фаусте" то набухает новыми анекдотами из фольклора чернокнижника, новыми беседами о тайнах мироздания и т. п., то, напротив, сокращается „для широкой публики", то получает продолжение в виде приключений Вагнера (1593), ученика Фауста, куда попадает материал бродячих анекдотов, не вошедших еще в основную книгу.

Переделывая народную книгу для сцены, Эдуард Марло (около 1590 г.) сумел придать ей драматические очертания гениальным нововведением: биографическое вступление он отодвинул в прошлое героя (мы узнаем об этом прошлом в прологе из эпического рассказа „хора"); действие открывается в тот момент, когда Фауст сидит в своем кабинете, погруженный в пыльные фолианты, в последний раз производит перед нами „смотр наукам" (драматическая экспозиция) и, неудовлетворенный школьными знаниями, обращается к магии, с намерением вызвать дьявола своими заклинаниями. Этим нововведением было достигнуто драматически концентрированное и прочное начало действия; в конце трагедии стоит такая же эффектная заключительная сцена: истекает последняя ночь земного жития Фауста, осужденный кудесник в страхе прислушивается к ударам часов и ждет приближения рокового двенадцатого часа. Между этими двумя неподвижными точками — началом и концом действия — длинный ряд традиционно-анекдотических сцен, движение которых мотивируется элементарным психологическим противопоставлением — борьбою доброго и злого начала за душу Фауста; однако, эпическая связь между отдельными моментами повествования, старая схема романа приключений, в скрытом виде продолжает свое существование, что видно хотя бы из того, что две редакции

„Фауста", дошедшие до нас, различаются по составу этих сцен; схема романа приключений осталась даже в драматической поэме Гёте, получив лишь новое осмысление в духе романтической эпохи и воспитательных романов типа „Вильгельма Мейстера": жизнь изображается, как символическое странствие в поисках за удовлетворением бесконечного стремления человеческой души [3].

Английская драматическая обработка легенды о Фаусте стала известна Гёте через посредство народного немецкого кукольного театра. Как ни различествуют между собой дошедшие до нас редакции этой народной комедии по составу „приключений" главного героя, все они сохранили те твердые опорные точки, которые придал Марло своей драматической обработке: образ кудесника Фауста, склоненного над книгами в начале действия, трагическую картину последней ночи — в конце. Эта прочная традиция сохраняется и у Гёте неизменной, по крайней мере—для первой сцены: в первоначальном замысле „Фауста" („Urfaust", 1775 года) этот первый монолог как бы является кристаллизационным центром, вокруг которого организуется вся пьеса. И если от „Фауста" Гёте мы переходим к „Манфреду" Байрона, влияние становится совершенно очевидным: образ кудесника Фауста, склоненного над книгами, среди глубокой ночи, под высокими готическими сводами комнаты, его монолог о тщете человеческих знаний, как драматическая экспозиция, его заклинательное обращение к духам, покорным магической власти его желаний — как начало (завязка) действия, — вот те конкретные мотивы, в тридиционно-окрепшей композиционной функции, которые владели воображением Байрона, когда он работал над „Манфредом", и которые он действительно воспринял (если угодно— „заимствовал") у Гёте, вложив в них новый идейный смысл, отчасти напоминающий „Фауста", отчасти различный, но созданный его собственным органическим развитием по уже намеченному в „Чайльд-Гарольде" и „восточных поэмах" пути. Что касается „Фауста" Марло, то его сходство с „Манфредом"—более отдаленное и объясняется не непосредственным воздействием, а той традицией драматического „Фауста", о которой было сказано выше. Никакого более специального сходства между Байроном и Марло отметить нельзя, и в этом смысле утверждение Байрона, что он никогда не читал своего английского предшественника, представляется вполне правдоподобным.

С другой стороны, примером Гёте объясняется та общая композиционная структура, которую придал Байрон своей „драматической поэме". В последней редакции „Фауст" Гёте задуман, как произведение символическое: оно знаменательно открывается в „Прологе на небе" спором между богом и дьяволом о достоинстве человека, и жизнь Фауста рассматривается, как символический случай, как пример для решения этого спора. Как в средневековой „моралитэ", герой, поставленный в центре драмы — Человек (с большой буквы! — Every Man), над которым произносится суд и за душу которого борются божественные и демонические силы; искушения на земном пути и конечное спасение души Фауста, победившей соблазны дьявола—вот та мотивировка, которая объединяет различные ступени действия драматической поэмы. В сущности Фауст, на значительном протяжении поэмы,—единственное действующее лицо, и все события, совершающиеся на сцене,

как в средневековой моралитэ с ее аллегорическими персонажами, как бы развертывают перед нами его душевный мир и внутреннее действие, в нем происходящее; поэтому преобладающей драматической формой является монолог героя, прерываемый репликами его немногочисленных партнеров. Эту форму романтической „монодрамы", символической „моралитэ" на тему—жизнь Человека, мы находим и в „Манфреде" в еще более последовательном развитии. Монолог окончательно вытесняет реплики других героев; фея гор, альпийский охотник, злые духи и т. д. являются перед нами, как символические воплощения известных аспектов внутренней жизни героя; вопрос о спасении души и борьба божественных и демонических сил проходят перед нами на сцене, как в средневековом театре. В этом смысле Байрон (как и Мицкевич в III части „Дедов") по-своему продолжает литературную традицию эпохи романтизма, восходящую непосредственно к „Фаусту" Гёте.

Итак заимствуются: во-первых — традиция нового литературного жанра, общее композиционное задание; во-вторых — в его пределах — отдельные поэтические образы и мотивы, обычно в определенной композиционной функции; и то и другое — поскольку они соответствуют художественному вкусу и индивидуальному творческому устремлению заимствующего поэта и его эпохи, и то и другое — не как механическое воспроизведение образца, а как творческое претворение и приспособление его к индивидуальному своеобразию заимствующего поэта или к художественным потребностям его века.

3.

„Бахчисарайский Фонтан",—пишет Пушкин,—„слабее Пленника и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил" (т. V, стр. 420). Это признание самого поэта настолько определенно, что не позволяет сомневаться в законности поставленного вопроса: чему научился Пушкин у Байрона, как поэт? Насколько продолжительно и глубоко было это влияние?

Пушкин заимствовал у Байрона новую композиционную форму лирической (или романтической) поэмы и — в пределах общего композиционного задания — целый ряд отдельных поэтических мотивов и тем, характерных для лирической поэмы Байрона, хотя и не составляющих неизменной и обязательной принадлежности этого романтического жанра. Но заимствование было связано с переработкой, учение под руководством любимого мастера — с постепенным обнаружением творческой самостоятельности ученика. Поэтому сравнение Пушкина и Байрона в их работе над одинаковыми темами, в пределах сходного композиционного задания, особенно ярко обнаруживает все различие их художественной личности, особого стиля их поэтического творчества.

Традиционный тип классической „поэмы", господствовавший в XVIII веке на Западе и в России—по примеру древних и французов, представляет существенные отличия от нового романтического жанра, представленного в „восточных поэмах" Байрона и в так называемых

„южных поэмах" Пушкина. Классическая поэтика не признавала смешения литературных видов и строго обозначила границы, приемы и задания каждого из них. Героическая эпопея эпохи классицизма есть произведение повествовательное, богатое внешними событиями и эпизодами, последовательное и медленное в своем движении от одного факта к связанному с ним следующему, охотно задерживающееся на подробностях и эпизодах внешнего характера. Тон повествования — объективный: личное чувство поэта, его эмоциональное участие в судьбе героев нигде не выражается в лирической окраске рассказа. Сюжет эпопеи—возвышенный, героический: изображаются события национальной и исторической важности—обычно, великие национальные войны; изображаются высокие и прославленные герои, „мужи совета и войны", их доблести и подвиги, в традиционной эпической идеализации. Особые приемы поэтического стиля установились с большою прочностью и способствуют этой условной идеализации: мифологическая „механика", участие богов в решениях и действиях героев („небесная мотивировка"), олицетворение душевных сил или абстрактных понятий в форме аллегорических персонажей, направляющих действие, по типу древних богов. Высокий слог, сознательно противопоставленный языку разговорному, эпический размер—гекзаметр, александрийский стих, двустишия шестистопного ямба — являются обязательной принадлежностью торжественного и медленного эпического сказа.

В противоположность поэме старого стиля романтическая поэма Байрона обрабатывает, по преимуществу, новеллистические сюжеты. Действие сосредоточено вокруг одного героя, изображает событие его внутренней жизни, душевный конфликт (чаще всего—любовь). Композиция носит явные следы синкретизма литературных жанров, присутствия в повествовании лирической и драматической стихии: лирическая увертюра, внезапное начало действия, вводящее непосредственно в определенную драматическую сцену, сосредоточенность действия вокруг отдельных драматических ситуаций, как бы вершин повествования, отрывочность и недосказанность — в остальном; обилие драматических монологов и диалогов, прерывающих рассказ, как непосредственное выражение переживаний героя. Лирическая манера повествования — лирические повторения, вопросы, восклицания и отступления поэта — подчеркивают его эмоциональную заинтересованность в ходе действия и в судьбе героев; поэт как бы отождествляет себя со своим героем путем эмоционального участия в его поступках и переживаниях. В самом выборе слов проявляется стремление к повышенной эмоциональной выразительности, к насыщенности лирическим содержанием, к эмфазе и нагнетанию однородных или резко контрастирующих эмоциональных эффектов. Короткий лирический размер, четырехударный балладный стих, приближающийся в большинстве случаев к метрической схеме четырехстопного ямба и объединенный в строфические тирады свободной конструкции и неопределенных размеров, придает произведению в самом ритме иную, более лирическую окраску.

Лирическая поэма Байрона имеет свою историю, до сих пор, к сожалению, еще не написанную. Через поэму-балладу Вальтера Скотта („Песнь последнего менестреля" 1805, „Мармион" 1808, „Госпожа Озера" 1810) и лирическую поэму Кольриджа („Кристабель"

1798—1800) она восходит к народной английской балладе исторического или романического содержания, рецепция которой составляет важнейшее событие в истории английской (как и немецкой) поэзии во второй половине XVIII и в начале XIX века (сборник Перси „Памятники древней английской поэзии" 1760; в Германии—„Народные песни" Гердера, 1778—79). С одной стороны—внезапный зачин, отрывочность и недосказанность повествования—его „вершинность", чередование эпического рассказа с драматическим диалогом, традиционные лирические повторения, особенности ритма, с другой стороны—новеллистический сюжет и романическая, „средневековая" фабула: все это казалось интересным в эпоху романтизма, наскучившего однообразным повторением изжитых схем классической поэтики, и указывало путь для создания поэмы в новом стиле, более соответствующем изменившимся художественным потребностям эпохи и новому романтическому чувству жизни. Таким образом остатки древнего хорового синкретизма народной поэзии в формальном строении баллады (соединение повествовательного сюжета с лирической и драматической обработкой) становятся источником нового синкретизма, выростающего на почве романтической поэтики (лирическая поэма, соединяющая особенности лирики, эпоса, драмы — при главенствующем значении лирической окраски).

Кольридж, как гениальный новатор, впервые использовал эти возможности в поэме нового типа: его „Кристабель" имеет слабо выраженный сюжет, она отрывочна и недосказанна, к тому же—не закончена поэтом, не справившимся с повествовательными задачами, вставшими перед ним после лирико-драматической экспозиции первой части; таинственная и напряженная лирическая атмосфера создается не только „сказочной" фабулой, но манерой повествования, лирическими намеками и недомолвками, эмоциональным участием автора, повторениями, вопросами, восклицаниями. В творчестве Вальтера Скотта сильнее влияние исторической баллады. Он тяготеет к широким эпическим формам—его этнографические и исторические картины и сложные повествовательные сюжеты не умещаются в узких рамках лирической поэмы: вот почему он впоследствии переходит к чисто повествовательному жанру исторического романа. Тем не менее в композиции своих поэм он сохраняет традиционные особенности балладного жанра, его отрывочность, недосказанность, вершинность, смешение драматических сцен и диалога с эпическим рассказом, лирическую манеру повествования; а в „Мармионе" он делает попытку сосредоточить поэму вокруг личности и судьбы одного героя, являясь в этом отношении непосредственным предшественником Байрона. Этот новый герой, которого Байрон в своей сатире „Английские барды и шотландские рецензенты" презрительно именует „полу-рыцарем, полу-злодеем" („not quite a felon, yet but half a knight"), величественный и гордый, мрачный и устрашающий, окруженный тайной и тревожимый призраком преступления, совершенного в прошлом, впервые попадает у Вальтера Скотта в поэму „высокого стиля" из популярных в конце XVIII века романов „тайны и ужаса" — Вальполя („Замок Отранто" 1765), г-жи Рэдклифф („Удольфские тайны" 1794, „Итальянец" 1797) и Льюиса („Монах" 1795).

В произведениях Байрона лирическая поэма получила наиболее законченную форму, и именно в этой форме она распространилась по всем европейским литературам. Байрон прежде всего усилил в композиции романтической поэмы то, что можно было бы назвать „центростремительной силой“: сосредоточение повествования вокруг личности героя, его внутренних переживаний, которые доминируют над действием, окрашивают собою фабулу и самую обстановку рассказа и, вместе с тем, путем эмоционального отождествления, как бы становятся лирическим выражением внутренней жизни поэта. В центре поэмы он поставил однообразно повторяющийся образ „байронического героя“, неизменный по своей внешности, жестам и позам, и раз на всегда определенный по своим внутренним качествам. Далее, он освободил лирическую поэму, как произведение современное, от связи с балладным средневековьем Кольриджа и Вальтера Скотта, из которого она возникла исторически; но вместо этого создал свою особую обстановку действия — экзотические картины Востока, его природы и обитателей, и соответствующую этой обстановке романическую фабулу—битвы, похищения, переодевания, нападения разбойников и т. п. Эти мотивы, как и балладное средневековье Вальтера Скотта, нельзя считать присущими самому жанру лирической поэмы, а только данному историческому осуществлению этого жанра в байроническом искусстве. Но „романический“ стиль „восточных поэм“ оказался во вкусе своего времени, наскучившего однообразной рационализацией жизни в классической поэзии XVIII века. Ученики и последователи Байрона, в том числе и Пушкин, вдохновлялись в его произведениях этими мотивами, и потому мы имеем право говорить в подобных случаях не о лирической поэме вообще, но более специально—о „байронических поэмах“.

Под непосредственным влиянием „восточных поэм“ и возникли так называемые „южные поэмы“ Пушкина (1820—1824 гг.). Под этим именем объединяются „Кавказский Пленник“, „Братья Разбойники“, повествовательный отрывок „Вадима“ (II), „Бахчисарайский Фонтан“ и „Цыганы“. Название „южные поэмы“ имеет двоякий смысл: во-первых, поэмы написаны в ссылке, на юге России (за исключением „Цыган“, законченных в селе Михайловском); во-вторых, они описывают экзотический Юг (за исключением „Вадима“ и, пожалуй, „Братьев Разбойников“, место действия которых—в заволжских степях): в последнем смысле термин „южные поэмы“ приближается по своему значению к принятому у нас для Байрона названию „восточных поэм“. „Руслан и Людмила“ (законч. 26 марта 1820 г.) предшествует эпохе увлечения Байроном (знакомство с Н. Раевским, лето 1820 г.) и написано в сказочно-шутливом жанре, распространенном в XVIII веке у многочисленных подражателей Ариосто (Вольтер, Виланд и др.). Традиционные приемы этого французско-итальянского жанра ничем не напоминают тот новый тип лирической поэмы, который уже через несколько месяцев утвердится в поэзии Пушкина в результате глубокого переворота в его художественных вкусах, вызванного знакомством с поэмами Байрона: таковы, напр., фантастическая, псевдо-народная тема и ее ироническая трактовка, широкий эпический сюжет, распадающийся на несколько ветвей, с большим числом героев, с разно-

образными приключениями и эпизодами, нанизанными на старинный композиционный стержень — путешествия в поисках за похищенной красавицей и т. п. Разве только фикция „рассказчика", обычная в таких поэмах, давая повод к лирическим вопросам, восклицаниям и так называемым „отступлениям", напоминает внешним образом такие же приемы поэмы „байронической" и знаменует проникновение субъективного элемента в эпическое повествование, а также метрическая форма—строфические тирады четырехстопного ямба с вольными рифмами—подготовляет последующую рецепцию стихотворного строя „восточных поэм". В иной литературной традиции стоит „Гавриилиада", написанная непосредственно после окончания „Кавказского Пленника", но резко отличающаяся по сюжету и композиции от обычного типа „южных поэм"; впрочем, по мнению современного исследователя, и здесь обнаруживается „отход от манеры XVIII века... в направлении, определяемом типом пушкинских «байронических» поэм" („Гавриилиада", под ред. Б. В. Томашевского, стр. 66). „Полтава", как более позднее произведение (1829), нуждается в обособленном рассмотрении: наряду с несомненным влиянием Байрона, она обнаруживает в высшей мере творческую самобытность русского поэта, уже преодолевшего влияние традиции и ставящего себе новые, вполне самостоятельные задачи. Наконец, первые песни „Евгения Онегина" и „Домик в Коломне" носят также следы увлечения байроническими образцами, но здесь источником вдохновения является новый жанр комической поэмы („Беппо", первые песни „Дон Жуана"); рассмотрение этого вопроса составило бы особую тему.

Из произведений Байрона имеют значение прежде всего лирические поэмы лондонского периода (1812—16), так называемые „восточные поэмы": „Гяур", „Абидосская Невеста", „Корсар", „Лара", „Осада Коринфа" и „Паризина". Эти поэмы образуют, несмотря на частичные несходства, обособленную и замкнутую группу; более поздние лирические поэмы, „Шильонский Узник" (1816) и „Мазепа" (1817), представляют существенные отклонения от шаблонного типа „восточных поэм" и привлекаются мною только в особых случаях. Обо всех этих поэмах в письмах и заметках Пушкина встречаются упоминания [4]. Он был хорошо начитан в Байроне и в эту пору, по собственному признанию, „сходил от него с ума".

4.

Читая отзывы критики двадцатых годов о первых произведениях Пушкина, мы приходим неизбежно к заключению, что для современников проблема „байронизма" в русской литературе была прежде всего — проблемой искусства. Критика консервативная, классическая, и критика прогрессивная, романтическая, одинаково заняты вопросом о новом явлении в русской поэзии, возникшем под несомненным влиянием Байрона. Спорят о границах литературных жанров и о новом жанре, уничтожившем старые границы; обсуждают композиционные особенности — отрывочность, вершинность, недосказанность; останавливаются на экзотической обстановке, описаниях природы, картинах

жизни диких народов, на так называемом „местном колорите“ (couleur locale); говорят о характере „байронического героя“ и о приемах его характеристики. Для одних новые произведения Пушкина отвечают давно назревшей потребности освободиться от надоевших литературных шаблонов: с этой точки зрения новые темы и новые формы соответствуют изменившемуся чувству жизни и художественному вкусу эпохи и осуществляют заветные чаяния литературных новаторов; для других они дерзко порывают с традицией, освященной веками и славными именами поэтов прошлого, разрушают законы искусства, построенные на разуме и незыблемые во все века, и на место художественной стройности, понятности и простоты классических форм канонизируют хаотическое разрушение всякой формы, индивидуальный произвол поэта, уродливые отклонения испорченного вкуса романтической эпохи. Так, спор о „байронических поэмах“ Пушкина становится спором о сравнительных достоинствах старой, классической и новой, романтической поэтики.

Первый высказался в этом смысле кн. П. А. Вяземский в статье о „Кавказском Пленнике“ (С. О. 1822, ч. 82, № 49 и „Собрание сочинений“, т. I). „Шильонский Узник“ Жуковского и поэма Пушкина обозначают для него наступление новой эры в истории русской поэзии. „«Шильонский Узник» и «Кавказский Пленник», следуя один за другим, пением унылым, но вразумительным сердцу, прервали долгое молчание, царствовавшее на Парнассе нашем.... Явление упомянутых произведений, коими обязаны мы лучшим поэтам нашего времени, означает еще другое: успех посреди нас п о э з и и р о м а н т и ч е с к о й“ (стр. 116). Вяземский—сторонник нового направления: он оправдывает смену художественных вкусов и поэтических стилей и не верит в незыблемые нормы искусства, одинаково обязательные для всех времен, противопоставляя им свободное вдохновение поэтического гения. „Нельзя не почесть за непоколебимую истину, что литература, как и все человеческое, подвержена изменениям.... И ныне, кажется, настала эпоха подобного преобразования. Но вы, милостивые государи, называете новый род чудовищным потому, что почтеннейший Аристотель с преемниками вам ничего о нем не говорили. Прекрасно! Таким образом и ботаник должен почесть уродливым растение, найденное на неизвестной почве, потому что ни Линней, ни Бомар не означили его примет; таким образом и географ признавать не должен существования островов, открытых великодушною и просвещенною щедростью Румянцова, потому, что о них не упомянуто в землеописаниях, изданных за год до открытия. Такое рассуждение могло б быть основательным, если б Природа и гений, на смех вашим законам и границам, не следовали в творениях своих одним вдохновениям смелой независимости и не сбивали ежедневно с места ваших Геркулесовых столпов...“ (стр. 117—118).

В рецензии кн. Вяземского на „Цыган“ („Московский Телеграф“, 1827, ч. 15, № 10 и „Собрание сочинений“, I, 313) дается наиболее обстоятельное описание нового жанра „байронической поэмы“.

Вяземский начинает с давнишнего утверждения своего о влиянии Байрона на Пушкина: „Вероятно, не будь Байрона, не было бы и поэмы «Цыганы» в настоящем их виде, если однако ж притом судьба не захотела бы дать Пушкину место, занимаемое ныне Байроном в по-

колении нашем" (М. Т., ч. 15, стр. 112). Влияние это Вяземский устанавливает прежде всего в композиции „Цыган": „В самой связи [Собр. соч.: форме] или лучше сказать в самом отсутствии связи видимой и ощутительной [Собр. соч.: так сказать условленной формы], по коему Пушкин начертал план создания своего, отзывается чтение Гяура Байронова и заключение обдуманное, что Байрон не от лени, не от неумения не спаял отдельных частей целого, но, напротив, вследствие мысли светлой и верного понятия о характере эпохи своей". За этим следует художественное оправдание новых приемов романтической композиции и психологическое обоснование их в изменившемся чувстве жизни молодого поколения. „Единство места и времени, спорная статья между классическими и романтическими драматургами, может отвечать непрерывающемуся единству действия в эпическом или повествовательном роде. Нужны ли воображению и чувству, законным судиям поэтического творения, математическое последствие и прямолинейная выставка в предметах, подлежащих их зрению? Нужно ли, чтобы мысли нумерованные следовали пред ними одна за другою, по очереди непрерывной, для сложения итога, полного и безошибочного? Кажется, довольно отмечать тысячи и сотни, а единицы подразумеваются. Путешественник, любуясь с высоты окрестною картиною, минует низменные промежутки и объемлет одни живописные выпуклости зрелища, перед ним разбитого. Живописец, изображая оную картину на холсте, следует тому же закону и, повинуясь действиям перспективы, переносит в свой список одно то, что выдается из общей массы. Байрон следовал этому соображению в повести своей. Из мира физического переходя в мир нравственный, он подвел к этому правилу и другое. Байрон, более всех других в сочувствии с эпохою своею, не мог не отразить в творениях своих и этой значительной приметы. Нельзя не согласиться, что в историческом отношении не успели бы мы пережить то, что пережили на своем веку, если происшествия современные развивались бы постепенно, как прежде обтекая заведенный круг старого циферблата; ныне и стрелка времени как-то перескакивает минуты и считает одними часами. В классической старине, войска осаждали городок десять лет и песнопевцы в поэмах своих вели поденно военный журнал осады и деяний каждого войска в особенности; в новейшей эпохе, романтической, минуют крепости на военной дороге и прямо спешат к развязке, к результату войны; а поэты и того лучше: уже не поют ни осады, ни взятия городов. Вот одна из характеристических примет нашего времени: стремление к заключениям. От нетерпения ли и ветренности, как думают старожилы, просто ли от благоразумия, как думаем мы, но на письме и на деле перескакиваем союзные частицы скучных подробностей и порываемся к р е з у л ь т а т а м, которых, будь сказано мимоходом, по настоящему нет у нас.... Как в были, так и в сказке, мы уже не приемлем младенца из купели и не провожаем его до поздней старости и наконец до гроба, со дня на день исправляя с ним рачительно ежедневные завтраки, обеды, полдники и ужины. Мы верим на слово автору, что герой его или героиня едят и пьют, как и мы грешные, и требуем от него, чтобы он нам выказывал их только в решительные минуты, а впрочем не хотим вмешиваться в домашние дела..." (стр. 112—15).

В своем отношении к вопросу о „байронизме“ Пушкина кн. Вяземский далеко не одинок: напротив, он только глубже и обстоятельнее развивает мысли, в круге которых вращается литературная критика двадцатых годов. Так напр., в „Разборе поэмы: Полтава“ рецензент „Сына Отечества“ (1829, ч. 125, № 15) противопоставляет новый литературный жанр старинной классической эпопее, с ее традиционной и строгой формой, постепенно сделавшейся шаблонной. Именно это изнашивание старых приемов („все эти пружины слишком ослабли от излишнего употребления“) объясняет, по мнению автора, жажду нового в искусстве, которую удовлетворил Байрон.

„Прежние поэмы, так называемые классические, были не что иное, как подробное описание какого-нибудь происшествия, целой эпохи или вымышленного события, род стихотворной истории, украшенной вымыслами суеверия, преданий о волшебстве, о чудесном. В сих поэмах все почти страсти представлялись олицетворенными, и каждый герой действовал, как машина, по внушению какого нибудь божества, волшебницы и чародея. В поэме не было ни одного лица, действующего произвольно, включительно до самого автора, который должен был подчинять злому школьному духу порывы своего восторга и воображения. Не нужно, кажется, повторять, что мы говорили о поэмах новой литературы, которые были сочинены по образцам Илиады и Энеиды, с применениями к нравам новых времен. Между эпическими поэтами новых времен, до 19 столетия, Тасс, Ариост и Камоэнс сияют, как светила во мраке.

„Но природа человеческая непостоянна; как воздух, вода и огонь, как все видимые предметы жизни. Этот род поэм наконец наскучил. В школах преподавали о классицизме, ученики выучивали наизусть стихи и правила,—но умы дремали. Единообразная отчетливость в делах и происшествиях, описываемых в поэмах, утомительные битвы, сумасбродная любовь, олицетворенные страсти, заводящие сердце человеческое, как часы, в условленное время, когда должно герою действовать, волшебство или сила свыше, которые появляются всегда, когда автору нужно выпутаться из какого-нибудь хитросплетенного обстоятельства, все эти пружины слишком ослабли от излишнего употребления, и множество поэм находило весьма мало читателей. Не менее утомительными сделались эти вечные приступы к песням, эпизоды, подробные описания местоположений, родословные героев, и эти вечные: пою! и призвания музы. Одним словом, люди требовали от поэм чего-то другого; чувствовали, что может быть что-нибудь лучше, сильнее, занимательнее—и ожидали.

„Явился гений и сотворил новый род, или, лучше сказать, воспользовался всеми начинаниями и всеми созрелыми материями для сооружения нового рода“ (стр. 36—38).

Композиционную структуру „байронической поэмы“ рецензент определяет сходно с кн. Вяземским, но дополняет его описание некоторыми подробностями: кроме отрывочности, „вершинности“ композиции он упоминает о сосредоточении действия вокруг одного героя и о начале рассказа ex abrupto, с середины повествования; и для него, как и для Вяземского, существует связь между изменившимся чувством жизни новой исторической эпохи и ее художественными вкусами. „Байрон, чувствуя потребность своего века, заговорил языком, близким к сердцу

сынов девятнадцатого столетия, и представил образцы и характеры, которых жаждала душа, принимавшая участие в ужасных переворотах, потрясших человечество в последнее время. Байрон сделался представителем духа нашего времени. Постигая совершенно потребности своих современников, он создал новый язык для выражения новых форм. Методическое, подробное описание, все предварительности, объяснения, введения, изыскания ab ovo, отброшены Байроном. Он стал рассказывать с средины происшествия или с конца, не заботясь вовсе о спаянии частей. Поэмы его созданы из отрывков, блистательных выдержек из жизни человеческой". (Ср. в другом месте: „Поэмы Байрона составлены из отрывков, из важнейших эпизодов жизни человека, или блистательнейших событий, в которых герой поэмы играл главную, или значительную роль", стр. 40). „Байроновы поэмы не суть огромные картинные галлереи или многочисленные книгохранилища, где утомленный любитель должен скучать и мучиться, рассматривая посредственное и дурное, чтобы найти превосходное. Напротив того, поэмы сего современного гения суть собрание картин, избранных знатоком из творений первоклассных художников всех школ: не книгохранилище для удовлетворения страсти библиомана, но извлечение лучших мест из первоклассных писателей, для угождения разборчивому вкусу, обильная пища сердцу и уму. Оттого-то люди образованные, просвещенные, люди с чувством и умом, бросились на поэмы Байрона, как алкающие в Аравийской пустыне к источнику ключевой воды; а педанты ужаснулись новости, беспорядка, и стали порицать то, чего постигнуть были не в состоянии. О невеждах молчим" (стр. 38-39).

Пушкин для рецензента—последователь Байрона, и заслуга его в том, что он первый создал в русской поэзии произведения в новом романтическом вкусе. „Должно предполагать, что Пушкин уже после сочинения Руслана и Людмилы проникнулся духом новой романтической школы и, так сказать, вступил в планетную систему Байрона. Кавказский Пленник, Бахчисарайский Фонтан, Братья-Разбойники, Цыганы, Онегин принадлежат к Байроновской школе и вылиты в формы, созданные великим певцом Британии. Однакож Пушкин не подражатель Байрона, а последователь его, и у нас имеет тем большее достоинство, что он первый ввел этот род и заставил полюбить его гениальными своими произведениями" (стр. 43).

Еще один пример. В статье, озаглавленной „Нечто о характере поэзии Пушкина" („Московский Вестник", 1828, ч. 8, № 6), Иван Киреевский различает три периода в развитии поэта: второй период „можно назвать отголоском лиры Байрона" (стр. 178). Киреевский—представитель более поздней эпохи в истории русской критики: вопросы философские для него—на первом плане; но он еще ощущает зависимость Пушкина от Байрона в области искусства. „Не только своим воззрением на жизнь и человека совпадается Пушкин с певцом Гяура; он сходствует с ним и в остальных частях своей поэзии: тот же способ изложения, тот же тон, та же форма поэм, такая же неопределенность в целом и подробная отчетливость в частях, такое же расположение, и даже характеры лиц по большей части столь сродные, что с первого взгляда их почтешь за чужеземцев-эмигрантов, переселившихся из Байронова мира в творения Пушкина" (стр. 179—180). „Может быть, он

уже слишком много уступал ее влиянию" (т. е. влиянию лиры Байрона), „и—сохранив более оригинальности, по крайней мере в наружной форме своих поэм, придал бы им еще большее достоинство" (стр. 181).

В эпоху возникновения в России философской критики из тех же кругов „Московского Вестника" исходит попытка обосновать с помощью общих философско-эстетических соображений эти особенности новой поэзии. В своих статьях, посвященных „Чернецу" Козлова (М. В. 1827, ч. 6, стр. 206 сл.) и „Манфреду" в перев. М. Вронченко (М. В. 1828, ч. 10, стр. 56), С. Шевырев объясняет отрывочность и недосказанность в творчестве Байрона, как общие свойства поэзии, сосредоточенной на внутренних переживаниях. „Поэзия, бесконечно разнообразная в своих формах, имеет только два различные и совершенно противоположные направления в своей сущности. Источник одной есть большое разнообразие мира внешнего, все яркие и пестрые картины жизни с их интересными подробностями; другая, напротив, презирая всем внешним, черпает все сокровища мира внутреннего—души. Она также вымышляет события; но они служат у ней не предметом, не содержанием, но орудием или, лучше сказать, рамкою, формою, в которую она вмещает неистощимые богатства таинственного мира души—мысли и чувства. Посему-то она не любит резкими чертами, тщательным выбором красок живописать свою рамку; нет, она не доканчивает ее, как поэзия историческая, но небрежно, хотя живо, накидывает главные черты, пропуская все лишнее, все постороннее без внимания. У ней богатство картин и подробностей заменяется богатством чувств, добытых из глубокого, сокровенного кладезя, каково есть сердце человеческое.—Такова мрачная поэзия Байрона, который все свои произведения почерпал в неизмеримом океане бездонной души своей.—Из сказанного ясно видно, почему первый признак его поэзии есть таинственность; почему у него так часто бывает неясно заключение происшествия; почему он даже иногда не именует лиц своих; почему характеры, им выводимые на сцену, так однообразны—и представляют одно беспредельное стремление души—действовать, стремление, выражаемое в разных чувствах и побуждениях сердца, преимущественно—в любви" (ч. 6, стр. 209-10). Повторяя это противопоставление в статье о „Манфреде", С. Шевырев относит к первому, объективному, направлению таких поэтов, как „Гете, Вальтер Скотт, Ирвинг-Вашингтон, Купер, Манзони, наш Пушкин"; ко второй причисляются „Шиллер, Байрон, Мур, Жуковский, Мицкевич, Раупах". „Наш Пушкин", по мнению С. Шевырева, „в «Кавказском Пленнике» и «Бахчисарайском Фонтане» переходит во второй род, но вспомним, что в сих произведениях он является более подражателем, нежели оригинальным" (ч. 10, стр. 57—58).

Конечно, такая общая, завершающая оценка „байронизма" и байронического периода в творчестве Пушкина дается современной критикой в статьях, относящихся уже ко второй половине двадцатых годов. Но отзывы более ранние, связанные с отдельными поэмами в период их появления, так же выдвигают на первый план вопросы художественные. В этом заключается существенный интерес, представляемый такими рецензиями для современной науки. Каждое положение стилистического анализа „южных поэм" можно иллюстрировать параллельными местами из отзывов современников, подтверждающих

значение тех или иных элементов формальной структуры „байронической поэмы", как существенных новшеств, вызывавших у современников горячее сочувствие или резкий протест. В этом отношении отзывы враждебные и критические не менее интересны, чем сочувственные комментарии. Во всех этих отзывах проблема влияния Байрона на Пушкина неизменно отождествляется с проблемой байронического искусства. В качестве примера из более ранней эпохи можно процитировать Ф. Булгарина, который нашел нужным сопроводить несочувственный отзыв своего критика Олина редакторским послесловием, оправдывающим отрывочность и недосказанность „Бахчисарайского Фонтана" („Литературные Листки" 1824, ч. II, 266-69). Для него отрывочность композиции романтической поэмы оправдывается натуралистическим принципом „подражания природе": „В диких и разнообразных красотах природы, среди бурь и вьюги, между гор и утесов, в непроходимых дебрях, нет связного плана, но есть гармония, это взаимное согласие и соответственность разнородных предметов". „И так в поэзии, называемой ныне романтическою (которую я назову природною), должно искать, по моему мнению, не плана, но общей гармонии или согласия в целом: не полного очертания характеров, но душевных движений, знаменующих характер. Если в сочинении происшествия не связаны между собою, — это недостаток прир дного действия, и поэт накидывает покров на промежутки". Романтическая поэзия порвала с условностями поэтики классицизма. Своей цели она достигает лучше, освободившись от „правил" и „законов" искусства, и в этом ее оправдание. „...Я уподоблю романтическую поэзию новой тактике французских генералов. Старые полководцы, привыкшие воевать по правилам, точно так как играть в шахматы, вопили противу стратегической ереси, и всегда почти бывали разбиваемы. Они думали, что, если армия обойдена, поставлена между двух крепостей и пр. и пр., то сие значит, что она побеждена, что ей сделан шах и мат, и что должно уступить с поля. Французы говорили: надобно идти вперед, драться и пользоваться всеми удобствами; делали, как говорили—и побеждали..." Отголосок этого „уподобления" звучит, если я не ошибаюсь, в статье кн. Вяземского о „Цыганах" приведенной выше.

Сам Пушкин, касаясь мимоходом в своих письмах вопроса о влиянии Байрона на русскую поэзию, говорит неизменно о художественном влиянии. Для него пример английской поэзии означает освобождение от условностей, классической поэтики, от бедных и обветшалых правил и схем французского классического искусства. Он пишет Н. И. Гнедичу (27 июня 1822 г., т. V, 505): „Английская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной". Он благодарит кн. Вяземского за отзыв о „Кавказском Пленнике": „Все, что ты говоришь о романтической поэзии, прелестно, ты хорошо сделал, что первый возвысил за нее голос—французская болезнь умертвила б нашу отроческую словесность" (6 февраля 1823 г., там же, стр 512). Он просит его предпослать второму изданию „Кавказского Пленника" предисловие принципиального, теоретического характера: „Не хвали меня, но побрани Русь и русскую публику—стань за немцев

и англичан—уничтожь этих маркизов классической поэзии...“ (19 авг. 1823 г., стр. 514). В черновике письма того же года мы читаем: „Романтизма нет еще во Франции. — А он-то и возродит умершую поэзию“ (кн. Вяземскому, 4 ноября 1823 г., стр. 517). В письме к Л. С. Пушкину сопоставляются приемы характеристики Расина и Байрона, „хваленая тирада“ Ипполита в „Федре“ („D'un mensonge si noir...“) с речью Уго перед отцом на суде. „... Расин понятия не имел об создании трагического лица—сравни его (хваленую тираду) с речью молодого любовника Паризины Байроновой, увидишь разницу умов“ (начало января 1824, стр. 521). Из писем Пушкина можно извлечь целый ряд указаний к проблеме „байронической поэмы“ (ср. примеры, приведенные ниже); к вопросу о философии Байрона, о его политическом мировоззрении и т. п. мы не находим в переписке Пушкина никаких материалов.

Итак, для современников Пушкин в „южных поэмах“ явился зачинателем нового литературного жанра—поэмы „романтической“, сменившей, под влиянием Байрона, традиционную героическую эпопею. „Кавказский Пленник“ появился в печати в августе 1822 года. Незадолго до этого русская публика ознакомилась в переводе Жуковского с другой лирической поэмой—„Шильонским Узником“ Байрона (1821), правда—отступающим во многих отношениях от типа „восточных поэм“, но тем не менее принадлежащим к тому же литературному жанру. Как известно, сам Пушкин познакомился впервые с переводом Жуковского лишь в августе—сентябре 1822 года по извлечениям в „Сыне Отечества“ (ср. письмо кн. Вяземскому, 1 сент. 1822 г. и Л. С. Пушкину, 4 сент., т. V, стр. 507). К этому времени были написаны уже и „Братья-Разбойники“ (ср. письмо Вяземскому, 11 ноября 1823, стр. 518): таким образом в своем восприятии и воспроизведении Байрона Пушкин миновал посредствующее влияние его русского переводчика. Вместе с переводчиком Жуковским Пушкин в свою очередь становится учителем русских байронистов. Традиция русской романтической поэмы восходит прежде всего к этим счастливым попыткам усвоения на русской почве нового байронического жанра, к Пушкину еще в большей степени, чем к Жуковскому. Третьим присоединяется к этой группе зачинателей ученик Жуковского и Байрона—Козлов, как автор популярного в свое время „Чернеца“ (1825). Под влиянием этих русских байронистов во второй половине двадцатых и в начале тридцатых годов новый литературный жанр получает в русской поэзии широкое распространение: оригинальные поэты, как Баратынский, второстепенные подражатели, как Ал. Шишков 2-ой, забытые и неизвестные писаки, как П. Машков или И. Косяровский, с одинаковой настойчивостью следуют примеру Байрона и Пушкина. Изучение „массовой продукции“ в области романтической поэмы и критических отзывов о ней в современных журналах в высшей степени поучительно. Оно подчеркивает значение „байронизма“, как литературного явления пушкинской эпохи, и отчетливо выделяет те элементы художественного строения „байронической поэмы“, которые оказались исторически действенными в поэтическом сознании современников Пушкина. Как и рецензии на „южные поэмы“, эти подражания подтверждают выводы стилистического анализа и помо-

гают нам сосредоточиться на актуальных для того времени эстетических проблемах, вызванных появлением нового жанра.

Таким образом для критики двадцатых годов вопрос о влиянии Байрона на Пушкина имел определенное решение: никто не сомневался в том, что Пушкин учился у Байрона, как поэт может учиться у поэта, впервые подсказавшего ему новый тип художественного совершенства, более соответствующий вкусам и настроениям новой литературной эпохи. С одной стороны, для современников была еще непосредственно очевидна и памятна вся новизна и неожиданность появления в русской поэзии таких произведений, как „Кавказский Пленник" и „Бахчисарайский Фонтан", и, тем самым, яснее обрисовывались те образы, которыми вдохновлялся Пушкин. С другой стороны, критика, начала двадцатых годов, воспитанная на традициях классицизма, привыкла к каждому поэтическому произведению подходить именно с художественной точки зрения, судить об отношении его к „законам прекрасного" и традиционным литературным жанрам, к предшественникам и современникам, ставить вопрос о его поэтических достоинствах и недостатках, о новых достижениях начинающего автора и т. д. Так думал о поэзии сам Пушкин, напр.—когда он писал в шутливой форме: „У вас ересь. Говорят, что в стихах—стихи не главное. Что же главное? проза? Должно заранее истребить это гонением, кнутом, кольями..." (Л. С. Пушкину, 14 марта 1825, стр. 542).

Конец двадцатых годов был временем зарождения у нас критики философской. В статьях И. Киреевского, С. Шевырева, даже в фельетонах Надеждина, отстаивающего позиции классицизма, звучат уже новые ноты: впервые выдвигаются вопросы „мировоззрения" и „психологии". Надеждин, например, сознательно полемизирует с критиком „Сына Отечества": для его противника поэзия Байрона есть, прежде всего, новое явление в искусстве, ответившее на потребность современников в новом идеале художественно-прекрасного; для Надеждина—это новое жизненное явление, отвечающее известным философским и моральным запросам времени. „Если принять вместе с автором журнальной статейки... „что отличительный характер байронизма состоит в умении рассказывать с середины происшествия или с конца, не заботясь вовсе о спаянии частей, то мы можем вести счет нашим Байронам дюжинами. Неблагодарная забота о спаянии частей в наши времена у наших поэтов—отнюдь не диковинка!.. Но Байрон, кажется, имел кое-что побольше и поважнее: и ежели люди бросились на его поэмы, как алкающие в Аравийской пустыне к источнику ключевой воды; то верно не по причине царствующего в них беспорядка, которого ужасаются не одни только педанты" („Вестник Европы", 1829, ч. 165, № 8 и 9: „Полтава, поэма А. Пушкина", стр. 19). Интересно отметить позицию Надеждина в вопросе о влиянии Байрона на Пушкина: „Как же можно сравнивать его с Байроном? Они не имеют ничего общего, кроме разве внешней формы изложения, которая никогда и нигде не может составлять главного..." (стр. 21). В этих словах впервые дается формула, которая не раз будет потом возвращаться в тех случаях, когда сравнение „мировоззрения" или „психо-

логии" обоих поэтов приводит, как можно было предвидеть заранее, к неопределенным или отрицательным выводам [5].

Философская критика тридцатых годов, возникшая под немецким влиянием, и общественная критика сороковых годов, начиная с Белинского и до наших дней, ничего не открыла существенного в том вопросе, который нас интересует ближайшим образом: удаляясь все больше от произведений Пушкина и Байрона, теряя то непосредственное ощущение событий, которое было у современников, она погружается в неплодотворные и неопределенные рассуждения о характере обоих поэтов, об условиях окружающей среды, о религиозной, нравственной и общественной интерпретации созданных ими типов и т. д. Но один из ранних биографов Пушкина, Анненков, может быть менее других утративший непосредственную связь с его эпохой, предлагает постановку интересующего нас вопроса, которая кажется удивительно верной и точной. Анненков отлично знает, чему учила нас всех общественная критика его времени, „об общей настроенности века", „о духе европейских литератур", и не пытается возражать своим друзьям; но, ссылаясь на отзывы современников Пушкина, он говорит о влиянии Байрона на поэтическое искусство Пушкина в ту эпоху, когда молодой поэт искал новых форм и образцов для нового искусства. „Люди, следившие вблизи за постепенным освобождением природного гения в Пушкине, очень хорошо знают, почему так жадно и с такою радостью преклонился он пред британским поэтом. Байрон был указателем пути, открывавшим ему весьма дальнюю дорогу и выведшим его из того французского направления, под которым он находился в первые годы своей деятельности. Разумеется, все, что впоследствии говорено было об общей настроенности века, о духе европейских литератур, имело свою долю истины; но ближайшая причина байроновского влияния на Пушкина состояла в том, что он один мог ему представить современный образец творчества. По немецки Пушкин не читал, или читал тяжело; перевес оставался на стороне британского лирика. В нем почерпнул он уважение к образам собственной фантазии, на которые прежде смотрел легко и поверхностно; в нем научился художественному труду и пониманию себя. Байрон вложил могущественный инструмент в его руки: Пушкин извлек им впоследствии из мира поэзии образы, нисколько не похожие на любимые представления учителя. После трех лет родственного знакомства, направление и приемы Байрона совсем пропадают в Пушкине; остается одна крепость развившегося таланта: обыкновенный результат сношений между истинными поэтами!" (А. С. Пушкин. Материалы для его биографии. 1873, стр. 96).

Разобраться в этих „сношениях между поэтами" поможет только подробный анализ „южных поэм" Пушкина по сравнению с „восточными поэмами" Байрона,

ГЛАВА II.

Сюжет и композиция.

1.

В противоположность героической эпопее, изображающей события национальной и исторической важности, с ее обширным эпическим сюжетом, богатым действующими лицами и эпизодами, сюжет лирических поэм Байрона — новеллистический: рассказывается отдельный случай из жизни частного лица. Повествование сосредоточено вокруг одного героя и одного события его внутренней жизни: обыкновенно это событие — любовь. Внешние факты и действия, элементы фабулы, имеют значение, глазным образом, как отражение внутреннего конфликта, как „симптомы" душевных состояний героя: они раскрывают мир души, сосредоточенной на своих переживаниях. Если мы представим себе поступательный ход повествования в эпической поэме в виде прямой линии, то в лирической поэме оно замыкается в круг, в центре которого—личность героя. Таково содержание „Гяура"—любовь героя к Леиле, или „Паризины"—любовь Уго к Паризине и семейная трагедия, с нею связанная, или „Абидосской Невесты" и „Осады Коринфа". Такой же характер носят сюжеты пушкинских поэм: любовь черкешенки к русскому пленнику, роман любви и ревности между Гиреем, Марией и Заремой, между Алеко и Земфирой. Современники, приученные к героическому сюжету классической эпопеи, отмечают новеллистический сюжет, как своеобразное нововведение. „Повесть Кавказский Пленник", — рассуждает Плетнев („Соревнователь Просвещения", 1822, ч. 20, стр. 24),—„написана в роде новейших английских поэм, каковые особенно встречаются у Байрона. Рассматривая Шильонского Узника, мы заметили, что в них поэт не предается вымыслам чудесного, не составляет обширного повествования — но, избрав один случай в жизни своего героя, ограничивается отделкою картин, представляющихся воображению, смотря по обстоятельствам, сопровождающим главное действие..." Точно также Булгарин в статье „О характере и достоинстве поэзии Пушкина" („Сын Отечества" 1833, т. 33, стр. 313): „...Пушкин так же, как и Байрон,... избирает в герои своих поэм не князей и рыцарей, но людей простого звания, и изображает случаи, обыкновенные в частной жизни..." Критики добросовестно недоумевают, к какому жанру отнести эти стихотворные новеллы; уже по поводу „Руслана и Людмилы" Пушкину пришлось наслушаться подобных возражений со стороны литературных староверов („Невский Зритель", 1820, № 7): „Не стану доказывать — можно ли назвать ее поэмою: в новейшие времена всякий почти рассказ, где слог возвышается пред обыкновенным, называется поэмою, хотя прежде сие имя давалось только тем произведениям, в коих описывались геройские подвиги касательно религии, нравственности, или таких происшествий, которыми решалась судьба царств, где если не заключалось участия целого человечества, то по крайней мере какого-либо народа—и где причины действий сверхъестественные" (при этом—характерное подстрочное при-

мечание: „Поэмы в смешном и прочих родах суть пародии; а дидактические—фальшивый род поэзии"). Влиянием Байрона объясняется появление нового термина „повесть" („повесть в стихах" и т. п.) для обозначения романтического жанра: из первых четырех „восточных поэм"—„Гяур" имеет подзаголовок: „отрывок из турецкой повести" („A fragment of a turkish tale"), „Абидосская Невеста" обозначается, как „турецкая повесть" („A turkish tale"), „Корсар" и „Лара"—просто, как „повести" („A tale") [6]. Сам Пушкин не придает значения подобным терминологическим различиям: он называет „Кавказского Пленника", на протяжении короткого письма (В. П. Горчакову, 1821—22, стр. 502); то „повестью", то „романтическим стихотворением", то „поэмой", о „Бахчисарайском Фонтане" и „Цыганах" он пишет, как о „поэмах". Но, предвидя возможность подобных возражений со стороны литературных староверов, он обращается к Н. И. Гнедичу, своему издателю, по поводу „Кавказского Пленника" (29 апр. 1822, стр. 503): „Назовите это стихотворение сказкой, повестью, поэмой или вовсе никак не называйте"; и немного выше: „недостатки этой повести, поэмы или чего вам угодно, так явны, что я долго не мог решиться ее напечатать..." (ср. также черновой набросок письма). „Кавказский Пленник" был напечатан с подзаголовком „повесть", „Бахчисарайский Фонтан" и „Цыганы" — без всякого подзаголовка. Слово „повесть" всего чаще встречается у рецензентов (на ряду со словом: „поэма"). Кн. Вяземский, подчеркивая романтическое пренебрежение к границам литературных жанров, пишет в статье о „Цыганах" почти словами Пушкина: „ныне рассматриваемая поэма, или повесть, как хотите назвать ее..."

„Восточные поэмы" Байрона с поразительным однообразием повторяют все ту же основную сюжетную схему. В большинстве поэм—три действующих лица: 1. герой („изгнанник", „преступник"); 2. его возлюбленная („восточная красавица" или „прекрасная христианка"); 3. его антагонист (тип „паши"). В центре действия стоит герой, и все внешние события определяются его переживаниями и поступками. Герой любит героиню, они встречают препятствие в третьем лице (отце или муже героини, антагонисте героя); несмотря на внешние препятствия герой стремится разными путями к осуществлению своего чувства: это составляет внешнюю фабулу поэмы, которая, таким образом, всецело зависит от действий героя и служит отраженной его характеристике, сопровождающим „симптомом" переживаний; в результате он становится причиной гибели возлюбленной, а в некоторых случаях—и своего трагического конца. Таков сюжет „Гяура" (Гяур—Леила—Гассан), „Абидосской Невесты" (Селим—Зюлейка—Джафир), „Осады Коринфа" (Альп — Франческа — Минотти), „Паризины" (Уго — Паризина — Азо). В „Мазепе" этот сюжет уже приобретает легкую комическую окраску (Мазепа—Тереза—граф); в „Беппо" он вводится только, как предмет пародии (граф—Лаура—Беппо). Наконец, в „Дон-Жуане" он снова возвращается в трагикомическом любовном эпизоде I главы (Жуан — Инеса — Альфонс) и с прежней лирической окраской, хотя и не без легкой иронии—в „идиллии Гаидэ" (Жуан—Гаидэ—Ламбро). При таком построении сюжета герой „восточных поэм" является всегда активным и своими действиями определяет развитие и исход повествования.

В байронических поэмах Пушкина герой по-прежнему остается наиболее существенной фигурой, но рядом с его душевным миром появляются другие, самостоятельные душевные миры, находящиеся под его влиянием и все же имеющие свою собственную активность и свою особую судьбу. Этим самым герой отодвинут из центра художественного внимания. Происходит как бы эстетическое развенчивание его единодержавия, совпадающее с тем моральным судом над героем-индивидуалистом, о котором так много говорили критики (особенно—Достоевский). Тем самым однообразие сюжетной схемы нарушено; три обязательных действующих лица встречаются и у Пушкина, как постоянные байронические типы, но не во всех поэмах и в измененной композиционной функции. Так, в „Бахчисарайском Фонтане" мы имеем байроновского антагониста (тип „паши") в сюжетной функции главного героя; при этом Гирей отодвинут на задний план: хотя от его чувства к Марии и Зареме зависит исход повествования, активность в поэме исходит от Заремы, носительницы страстной, исключительной любви; изображению двух контрастирующих душевных миров—Заремы и Марии—посвящена значительная часть поэмы. В „Цыганах" герой претерпевает обычную судьбу антагониста: мы можем поставить Алеко на место Гассана в поэме Байрона „Гяур", тогда Земфира и молодой цыган будут соответствовать Леиле и Гяуру, и кровавая месть Алеко—той расправе Гассана со своей неверной женой, о которой рассказывает Байрон. Но поэма Байрона написана с точки зрения любовника-Гяура, поэма Пушкина —с точки зрения покинутого мужа—Гассана или Алеко. Благодаря подобному перемещению точки зрения, байронический сюжет совершенно меняет смысл: герой, Алеко, выступая в обычной функции антагониста, как покинутый любовник, встречает препятствие не во внешнем вмешательстве третьего лица, а в изменившемся чувстве Земфиры, в ее своеобразной и независимой душевной активности. Тем самым характер Земфиры становится в „Цыганах" самостоятельным центром художественного внимания. В „Кавказском Пленнике" активность любви, единственной и страстной, исходит также от героини; герой остается пассивным, несмотря на то, что его душевная жизнь (разочарованность, связанность прошлым, отвержение черкешенки) является решающим фактом в развитии действия. Обязательное третье лицо, антагонист, низводится до степени рудиментарного мотива (в монологе черкешенки—„отец и брат", нелюбимый богатый жених). Интересно, что Пушкин усматривал возможность шаблонного развития байронического сюжета, в котором жених являлся бы антагонистом героя, но не воспользовался этой возможностью. В письме к Н. И. Гнедичу, предвидя упреки в бедности фабулы „Кавказского Пленника", он говорит (29 апр. 1822, черновик, стр. 503): „Черкес, пленивший моего Русского, мог быть любовником (моей той) моей (Черкешенки)—избавительницы (de là вот вам и сцены ревность и отчаянье прерванныя свиданий) (опасности для свиданий и проч. нашего пленника и проч.), мать, отец (и проч.) и брат ее могли бы иметь каждый свою (черты) роль, свой характер...". Как известно, шаблонная для Байрона фигура антагониста-отца появляется у Лермонтова в его переделке пушкинской поэмы в связи с использованием трагической развязки „Абидосской Невесты" (Джафир убивает Селима во время попытки бегства с Зюлейкой).

„Кавказский Пленник" — единственная из „южных поэм", которая по своему сюжету представляет определенное сходство с одной из „восточных поэм": освобождение пленника, европейца, влюбленной в него туземной женщиной, и отвержение ее любви ради другой возлюбленной, оставленной на родине—таков сюжет „Корсара" (Конрад—Гюльнара—Медора). Характерно, что Пушкин воспользовался при этом единственным у Байрона примером сюжетной схемы, в котором активность до некоторой степени переходит от героя к героине (Гюльнара убивает Сеида и освобождает Конрада). Правда, и здесь в истории „Корсара" тот отрывок, в котором активность переходит к женщине, составляет только эпизод, хотя и важнейший, в рассказе о подвигах героя; однако Пушкин, отказавшись от единодержавия героя, тем самым превращает подсобную тему в основную.

Против зависимости „Кавказского Пленника" от „Корсара" возражали неоднократно, однако, кажется, без достаточных оснований. Особенно настойчиво отрицал эту зависимость проф. В. В. Сиповский („Пушкин", стр. 493): „Говорить о влиянии сюжета поэмы Байрона „Корсар" на сюжет „Кавказского Пленника" нельзя, пока не будет доказана возможность знакомства Пушкина с этим произведением. Биографические данные указывают, что даже в Михайловском наш поэт плохо знал английский язык, а во время создания поэмы „Кавказский Пленник" он только приступал к изучению английского языка". К сожалению, биографические данные о жизни Пушкина на юге слишком немногочисленны для такого категорического заключения, которое опровергается прежде всего решительным признанием самого поэта: «Бахчисарайский Фонтан» слабее «Пленника» и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил"... (т. V, стр. 420) [7].

Общее сходство сюжета „Кавказского Пленника" и „Корсара" известно. В обоих поэмах место действия — экзотический мусульманский Восток. Герой—европеец, изгнанник добровольный или невольный, покинувший культурное общество; его биография, история его разочарований одинаково рассказывается в очень общей биографической реминисценции автора, которая в обоих произведениях непосредственно следует за первым появлением героя. Попадая в плен к своим врагам-мусульманам, европеец возбуждает жалость и любовь в сердце прекрасной туземки; на эту любовь он отвечает рассказом о своей возлюбленной, которая осталась на родине, и тем не менее отвергнутая им женщина помогает ему бежать. Здесь однако необходимо отметить более специальные и тонкие совпадения, о которых исследователи обыкновенно умалчивают.

Существенное сходство между „Кавказским Пленником" и „Корсаром" — в развитии основной части сюжета, отношений пленника и туземной красавицы. Отношения эти развиваются у Пушкина, как и у Байрона, в известной градации. В „Корсаре" Гюльнаре и Конраду посвящены две большие диалогические сцены (стр. 998 — 1168 и 1438 — 1553). Первое посещение Гюльнары и первый разговор играют роль психологической экспозиции: герои обмениваются взаимными признаниями, Гюльнара узнает о любви Корсара к „другой", Конрад, в свою очередь — о ее отношении к Сеиду и зарождающемся чувстве к пленнику; по форме своей эта беседа является „ложным диалогом",

т. е. в сущности каждый из героев произносит длинный лирический монолог, выходящий за пределы конкретной ситуации, выражая непосредственно перед слушателями свое душевное состояние. Такой же психологической экспозиции, взаимным признаниям в форме „ложного диалога", посвящает Пушкин первую диалогическую сцену между пленником и черкешенкой: черкешенка открывает русскому свою любовь и узнает о том, что он любит другую (песнь II, ст. 9 — 155). Интересная подробность: обе сцены заканчиваются одинаковой по теме композиционной концовкой — свидание происходило ночью, наступает рассвет, пленник и красавица расстаются. У Байрона начало последней строфы II песни: „Наступило утро — на изменившихся чертах его лица играют лучи солнца — но нет уже вчерашних надежд..." („Tis Morn — and o'er his altered features play the beams — without the Hope of yesterday..." 1161—62). У Пушкина — заключительная строфа отрывка: „Светила ночи затмевались; в дали прозрачной означались громады светлоснежных гор; главу склонив, потупя взор, они в безмолвии расстались". Напротив, второй разговор черкешенки и пленника непосредственно предшествует развязке, освобождению, и играет роль драматической вершины рассказа; короткие реплики соответствуют быстрому движению драматически оживленного действия (п. II, ст. 222 — 264). У Байрона второе появление Гюльнары и драматически оживленный диалог, — правда, гораздо менее сжатый, — предшествуют также убийству Сеида и бегству Конрада. В этой последней сцене черкешенка повторяет не только самые слова Гюльнары, но как бы воспроизводит интонацию этих слов — вопрос-восклицание, невольно вырывающийся у женщины, которая узнала, что у нее имеется более счастливая соперница, и вслед за этим — выражение кажущегося равнодушия, полного сдержанной обиды и горечи. У Байрона: „Ты любишь другую? — но что мне до этого? — для меня это ничего не значит — не может значить никогда..." („Thou lov'st another then? — but what to me is this — 't'is nothing — nothing e'er can be..." С. 1097). У Пушкина: „Возможно ль? ты любил другую?.. Найди ее, люби ее; о чем же я еще тоскую? о чем уныние мое?..."

Первое появление черкешенки у ложа спящего пленника повторяет некоторые существенные черты той же сцены у Байрона. Прежде всего — сходство ситуации: наступила ночь, пленник забылся сном, и вот у его ложа появляется прекрасная туземка. Сцена открывается в обоих случаях эмоциональным вопросом автора, обнаруживающим его участие в рассказе. У Байрона: „Он спал — кто это наклоняется над мирно спящим?..." („ — He slept — who o'er his placid slumber bends?... С 1000). У Пушкина: „Но кто в сиянии луны, среди глубокой тишины, идет, украдкою ступая?..." Пробужденный пленник не верит в реальность представшего ему образа. У Байрона: „Казалось, он сомневался, видит ли ее на самом деле... „Чей это образ? если не воздушное видение..." и т. д. („His eye seemed dubious, if the saw aright... What is that form? if not a shape of air..." С. 1036 — 39). У Пушкина: „И мыслит: это лживый сон, усталых чувств игра пустая..."

Есть сходство в самом изображении Гюльнары и черкешенки в сцене „ночного посещения". Сцена эта неоднократно повторяется

у Байрона, который любит показывать героя и героиню в эффектной и выразительной позе; Пушкин, в свою очередь, воспроизводит несколько раз запомнившуюся ему подчеркнуто-драматическую ситуацию (см. ниже, гл. IV, 5). При этом описывается блуждающий взор героини, ее черные глаза, ее распущенные волосы, ниспадающие темной волной на обнаженную грудь (ср. первое посещение Гюльнары, С. 1008 — 11, и, особенно, последнюю сцену — „the wildness of her eye", „her dark far-floating hair that nearly veiled her face and bosom fair..." 1578 — 69). У Пушкина: „Глаза исполнены тоской, и черной падают волной ее власы на грудь и плечи"... Из черновиков можно усмотреть, что это традиционное описание первоначально предназначалось и для первого свидания (ср. там же, гл. IV, 5). В руке черкешенки — „кинжал ее булатный"; ср. у Байрона эмфатические слова Гюльнары Конраду в последней сцене: „Возьми этот кинжал, вставай и следуй за мной!" („Receive this poniard, rise and follow me!" 1475); и после возвращения из опочивальни Сеида: „В ее руке уже не было кинжала..." („No poniard in that hand..." 1574). Можно еще раз указать в этой связи на упоминание черкешенки о „немилом" женихе („Но умолю отца и брата, не то — найду кинжал и яд..."). Если бы жених выступил в поэме, как действующее лицо (ср. шутливый намек в письме к Гнедичу), этот рудиментарный мотив мог бы развернуться, как он развернут у Байрона, где Гюльнара убивает постылого мужа ради любимого пленника.

В других поэмах Байрона неоднократно повторяется мотив сближения чужестранца и туземной девушки, которое начинается с жалостливого посещения больного и беспомощного героя и потом превращается в любовь; в отдельных подробностях эти сцены совпадают с традиционной сценой ночного посещения; при этом, однако, отсутствуют некоторые важные мотивы „Корсара" и „Кавказского Пленника" (напр. герой — пленник, он любит „другую" и отвергает признания своей избавительницы, которая, тем не менее, отпускает его на свободу). В „Мазепе" будущий гетман подобран в поле, полумертвый, гостеприимными казаками. „Я проснулся. — Где я? — Вижу ли я над собою человеческое лицо? Лежу ли я под кровом человеческого жилища?..." и т. д. У его изголовья сидит девушка, „стройная, высокая, с длинными волосами" (a slender girl, long-hair'd and tall); у нее — „черные глаза, дикие и свободные" (black eyes so wild and free), и она смотрит на него „с жалостью" (she threw a prying, pitying glance on me) и „с нежностью" (wich gentle glance), „улыбается", говорит знаками и шопотом, велит ему молчать и охраняет его покой. При первом пробуждении повторяется обычный вопрос — это действительность или сонная греза? „Смертная ли смотрит на меня сияющими глазами, с нежностью во взоре?" (And is it a mortal, yon bright eye that watches me with gentle glance?...). „Я снова закрываю глаза, не зная, не продолжается ли мой прежний бред" („Mazeppa", стр. XIX). Во II песни „Дон Жуана" Гаидэ находит героя, выброшенного на берег после кораблекрушения; он просыпается в то время, как она склонилась у его изголовья (she bent o'er him, CXLVIII), и, конечно, сомневается, проснулся ли он на самом деле или продолжает грезить (doubting if he be not yet a dreamer, CLII); она приносит ему пищу

(CLIII и CLVIII); она говорит с ним на непонятном языке, но взоры ее красноречивее слов (her eyes were eloquent, her words would pose), и самый звук ее голоса ласкает слух его (so soft, so sweet, so delicately clear, that finer, simpler music ne'er was heard) (CL—CLI); глазами и знаками она учит его своему языку (by dint of fingers and of eyes and words repeated after her took a lesson in her tongue) (CLXI—CLXIII). Весь рассказ окрашен легкой иронией, как и вообще повествование „Дон Жуана", и в этом отношении отличается от лирической поэмы Пушкина. С „Кавказским Пленником" имеется, однако, некоторое сходство в мотивах, более определенное, чем в „Мазепе" (ср. Незеленов, „Пушкин", 81; Л. Поливанов, „Сочинения Пушкина", II, 60):

Луною чуть озарена,
С улыбкой жалости отрадной
Колена преклонив, она
К его устам кумыс прохладной
Подносит тихою рукой.
Но он забыл сосуд целебный;
Он ловит жадною душой,
Приятной речи звук волшебный
И взоры девы молодой.
Он чуждых слов не понимает;
Но взор умильный, жар ланит,
Но голос нежный говорит:
Живи! и пленник оживает...

И дальше:

...Черкешенка, тропой тенистой,
Приносит пленнику вино,
Кумыс, и ульев сот душистой,
И белоснежное пшено;
С ним тайный ужин разделяет;
На нем покоит нежный взор;
С неясной речию сливает
Очей и знаков разговор...
И памяти нетерпеливой
Передает язык чужой...

Таким образом, в сценах ночного свидания черкешенки и пленника Пушкин находится в пределах прочно сформировавшейся байронической традиции; при этом с „Корсаром" он сближается в элементах сюжетного построения и в некоторых типичных подробностях „сцены ночного посещения"; с „Дон-Жуаном"—в изображении длительных отношений между героем и его спасительницей, прекрасной туземкой. И в том и в другом случае сближение не ограничивается общей сюжетной схемой, но затрагивает целый ряд более специальных мотивов, сохранивших в традиционных для Байрона ситуациях свою обычную композиционную функцию.

По сравнению с этой сложной системой совпадений должны быть отвергнуты другие, более внешние и частичные сопоставления, в различное время предложенные критикой. „Шатобриановская теория" проф. В. В. Сиповского („Пушкин, Байрон, Шатобриан" 1899 и в книге „Пушкин. „Жизнь и творчество" 1907, стр. 477—518) получила широкое

распространение, благодаря популярным изданиям П. О. Морозова („Просвещение", т. III, стр. 611) и С. А. Венгерова (т. II, стр. 33, статья П. О. Морозова о „Кавк. Пл."), а также известному учебнику русской литературы самого проф. В. В. Сиповского („История русской словесности, ч. III, вып. 1, 1907, стр. 20—23). В настоящее время, после уничтожающей критики А. Л. Бема („К вопросу о влиянии Шатобриана на Пушкина", П. совр. XV, 1911, стр. 146—163), гипотеза проф. В. В. Сиповского сама собой отпадает. Как показал А. Л. Бем, сближение „Кавказского Пленника" с произведениями Шатобриана основано на произвольном соединении двух сюжетов этого автора—повести „Атала", где дикарка освобождает пленника, дикаря Шактаса, и встречает с его стороны горячую ответную любовь, которой сама боится отдаться, желая остаться верной связывающему ее обету девственности, и романа „Натчесы", напечатанного уже после появления „Кавказского пленника" (1825!), в котором герой Ренэ признается (в письме!) жене своей, дикарке Селюте, в том, что душа его разрушена и утратила способность любить, причем в конце романа Селюта, действительно, бросается в воды Ниагарры, но через год после насильственной смерти своего мужа Ренэ. Таким образом, в построение „шатобриановского сюжета", сравниваемого проф. В. В. Сиповским с поэмой Пушкина, необходимо внести следующие пояснения (стр. 516): „Далее интрига развивается совершенно параллельно с той, которая положена в основу повести „Ataia"... (?) „Герой" (дикарь Шактас)— „в плену, он закован и не может спастись бегством... В него влюбляется дикарка" (Атала), „но он, как Ренэ" (по отношению к Селюте в „Натчесах"), „остается холоден к любви девушки" (в „Натчесах" — своей жены!) „и открывает ей, что сердце его занято..." (в „Натчесах" — после продолжительного времени брачной жизни!)... „Развязка также довольно схожа в обоих произведениях: герои остаются в живых" (на самом деле, Ренэ умирает прежде Селюты от руки врагов-дикарей), „героини погибают"... (Атала убивает себя, желая быть верной обету и боясь уступить страсти Шактаса, Селюта бросается в водопад через год после смерти Ренэ). В обнаженном виде это несоответствие проявляется в статье П. О. Морозова (изд. С. А. Венгерова, т. II, стр. 33), неосторожно поддержавшего „шатобриановскую теорию", — очевидно, основываясь только на изложении проф. В. В. Сиповского: „Атала, влюбленная в „пленника" Ренэ" (?! на самом деле—в дикаря Шактаса!), „является к нему ночью и с тех пор постоянно (?) тайком ходит к нему и ведет с ним долгие беседы о любви (?!)".

Остается только общее „сходство" разочарованного героя в „Кавказском Пленнике" с Ренэ Шатобриана, который мог быть известен Пушкину из повести того же названия. „Герой „Кавказского Пленника", как мы уже имели случай говорить, очень близок к Ренэ и по характеру, и по его судьбе... Он, как и Ренэ, покидает цивилизованный мир и, гоняясь за каким-то «призраком свободы»" (к Ренэ это совершенно не относится), „является на Кавказ—единственное место в России, где можно было встретить романическую обстановку..." (516). Однако, изображение героя, неудовлетворенного и разочарованного культурной жизнью и покидающего Европу для экзотической страны,

взятое само по себе, является около 1820 года слишком шаблонным литературным мотивом, чтобы можно было строить на нем какие-либо выводы относительно влияния одного поэта на другого; в то же время более специальных совпадений между „Ренэ“ и „Кавказским Пленником“ не наблюдается; напротив того, между Байроном и Пушкиным— целая система таких совпадений.

Характерно, что никто из современников, неоднократно упоминающих о влиянии Байрона на Пушкина, не вспомнил о Шатобриане, читая „Пленника“. Между тем Шатобриан был в России достаточно известен: когда Вельтман, напр., попробовал в своем „Беглеце“ (1831) воспользоваться мотивом, заимствованным из „Последнего Абенсерага“, это было отмечено сейчас же рецензентом „Северной Пчелы“ (1831, № 135; см. ниже, ч. II, гл. II, 1). Правда, проф. В. В. Сиповский, указывая на сходство в развитии интриги в повести „Атала“ и поэме Пушкина и на сходство развязки в обоих произведениях, делает следующее примечание (стр. 516): „Сходство это замечено было и современной Пушкину критикой (Погодин в „Моск. Вестнике“ 1827, V, 17, стр. 10)“. П. О. Морозов (стр. 33), очевидно, не проверив ссылки, повторяет: „Но уже Погодин, в одной статье „Московского Вестника“ 1827 г., подметил близкое родство Пленника не с байроновскими героями, а с Ренэ Шатобриана— главным действующим лицом двух романов: «Ренэ» и «Атала»“ (? в „Атала“ Ренэ не является действующим лицом—он выслушивает рассказ старика Шактаса о его юношеской любви).

Между тем, в „Московском Вестнике“ никакой статьи Погодина о Шатобриане и „Кавказском Пленнике“ не имеется, а напечатана только коротенькая (в полстраницы) вступительная заметка его (за подписью М. П.) к переводу „Ренэ“. Заметка не заключает никаких указаний на сходство „интриги“ или „развязки“ повести „Атала“ и поэмы Пушкина, а только следующее замечание по поводу типа разочарованного героя у Шатобриана и его современников: „Сей характер изображается многими великими современными писателями (каждым по-своему), и напрасно думают некоторые находить у них подражание друг другу. Не говоря о Руссо, разительно представившем сей характер в природе, укажу, кроме Шатобриана, на сочинения Гете (Фауст, Вильгельм Мейстер), Байрона (почти во всех поэмах и проч.), и—Пушкина (Кавказский Пленник, Алеко)“. В пользу „шатобриановской теории“ эта цитата ничего не говорит.

„Шатобриановская теория“ с самого начала страдала существенным методологическим недостатком. При прочих равных условиях, гораздо естественнее искать источников лирической поэмы Пушкина в другой поэме, сходной по общему композиционному замыслу, где родственные мотивы выступают в одинаковой композиционной функции, и сближения частичные опираются на художественную традицию, определяющую общее развитие литературного жанра и всех его взаимно-обусловленных элементов; в то время, как роман или повесть, рассматриваемые, как источник поэмы, предполагают наличие преимущественно более общих и отвлеченных аналогий, скорее всего— в области поэтических тем, независимо от их композиционной и стилистической разработки. В итоге остается в силах утверждение А. Л. Бема: „Если теперь почти все исследователи сходятся на формуле: не будь

Байрона, литературное наследие Пушкина было бы иным, то по отношению к Шатобриану установится, вероятно, противоположная формула: не будь Шатобриана—наследие Пушкина осталось бы тем же".

Существует также мнение [8], что источником „Кавказского Пленника" послужила повесть Ксавье де Мэстра „Кавказские Пленники" („Les prisonniers du Caucase", 1815). На самом деле сходство между рассказом Мэстра и поэмой Пушкина только в заглавии и в незначительной подробности: бегство пленников совершается во время набега горцев, в котором участвует все мужское население аула. Настоящим героем у Мэстра является Иван, веселый и ловкий денщик пленного майора Каскамбо, безгранично преданный своему господину, которого он спасает из горного аула, зарубив топором старого чеченца, сторожившего пленников, его невестку и маленького внука. Указывают также на случай из действительной жизни, будто бы вдохновивший Пушкина. По словам Бартенева, „внешним содержанием к „Пленнику" послужил рассказ одного из московских его знакомых и дальнего родственника Немцова, человека, страстно любившего выдумывать про себя необыкновенные анекдоты и умевшего передавать их с правдоподобием и увлекательностью. Он однажды рассказывал при Пушкине, будто, живя на Кавказе, попался в плен к горцам и был освобожден черкешенкой, которая в него влюбилась. О таком происхождении „К. Пл." сам Пушкин передавал Жуковскому" („Пушкин на юге России", Русск. Архив 1866, ст. 1139). Достоверность этого рассказа ничем не подтверждается; самый „анекдот" Немцова имеет явно литературный характер. Но даже если признать действительность этого „биографического" факта, он не противоречит нисколько тем историко-литературным фактам, которые устанавливаются из сравнения с Байроном: как и воспоминания личной жизни, рассказ знакомого, для того, чтобы сделаться темой лирической поэмы, должен был пройти через обычный процесс художественного усвоения традиционными поэтическими схемами, владевшими воображением молодого Пушкина; совпадения с Байроном показывают, что это усвоение коснулось не только сюжета в целом, но многих существенных деталей его разработки.

Гораздо более спорным является вопрос о влиянии „Шильонского Узника" Байрона на „Братьев Разбойников". Современники любили сопоставлять эти произведения (так И. Киреевский: „Содержание, сцены, описания все в ней должно назвать сколком с Шильонского Узника", Моск. Вестн. 1828, ч. 8, стр. 184). Повидимому именно такое сопоставление отвергает Пушкин в письме к кн. Вяземскому: „Истинное происшествие подало мне повод написать этот отрывок. В 1820 году, в бытность мою в Екатеринославе, два разбойника, закованные вместе, переплыли через Днепр и спаслись. Их отдых на островке, потопление одного из стражей мною не выдуманы. Некоторые стихи напоминают перевод Шил. Узн. Это несчастие для меня. Я с Жуковским сошелся нечаянно. Отрывок мой написан в конце 821 года" (стр. 518). (Ср. также Вяземскому, 1 сент. 1822, стр. 507; Л. С. Пушкину, 4 сент. 1822, там же; Н. И. Гнедичу, 27 сент. 1822, стр. 508). Из слов Пушкина нельзя усмотреть в точности, был ли он знаком до этого года с байроновским текстом; повидимому он отрицает только знакомство с русским текстом Жуковского, указывая на случайный

характер словесных совпадений. Письмо к Н. И. Гнедичу как будто доказывает знакомство Пушкина с английским подлинником: „Должно быть Байроном, чтоб выразить с столь страшной истиной первые признаки сумасшествия, а Жуковским, чтоб это перевыразить" (т. V, стр. 508). Однако, письмо к Гнедичу относится к сентябрю 1822 года и не может служить доказательством более раннего знакомства. Сходство между Байроном и Пушкиным обнаруживается не в тех эпизодах, о которых Пушкин говорит в письме: оно касается общего построения (рассказ от первого лица) и основной темы, заключающей воспоминания старшего брата о страданиях, пережитых в тюрьме вместе с умершим младшим братом или братьями, картину нежной братской любви на мрачном фоне тюремного одиночества и душевного ожесточения. Более специальные совпадения отсутствуют, и потому вопрос о влиянии не может быть решен с уверенностью, в особенности—в виду возможности различно толковать приведенное выше письмо Пушкина к кн. Вяземскому.

2.

Художественный замысел лирической поэмы требует особой обработки сюжета. Мы не находим у Байрона исторически-связного и последовательного повествования, охватывающего полный ряд событий от самого начала до самого конца; отсутствуют медленность движения и постепенность переходов, характерные для эпопеи старого стиля. Поэт выделяет художественно-эффектные вершины действия, которые могут быть замкнуты в картине или сцене, моменты наивысшего драматического напряжения—оставляя недосказанным промежуточное течение событий, необходимое для драматической связи, но с эстетической точки зрения менее действенное; как в драме, он создает прерывистый ряд отдельных резко очерченных ситуаций, отделенных друг от друга известным промежутком времени и представляющих самостоятельные центры художественного внимания. Отрывки эти объединяются общей эмоциональной окраской, одинаковым лирическим тоном, господствующим в поэме—и в описательных ее частях, и в рассказе, и в действии. При этом внезапный зачин вводит нас ex abrupto в середину действия, в момент драматического подъема, а все предварительные условия драматического конфликта (т. н. „Vorgeschichte") сообщаются задним числом, как объяснение уже совершившихся перед нами событий. Благодаря такой перестановке временных моментов сюжета достигается напряжение драматического интереса, заранее привлеченного эффектной, но еще непонятной в своих предпосылках сценой.

Примером может служить построение „Абидосской Невесты". Если представить себе этот сюжет в исторической последовательности составляющих его временных моментов, по возможности исчерпывающей все течение событий, мы получим следующую схему. I. Рассказ о двух братьях—убийство Джафиром Абдаллаха, отца Селима. II. Спасение мальчика верным слугой — Джафир решает воспитать Селима, как собственного сына. III. Жизнь мальчика при дворе Джафира—его дружба-любовь к Зюлейке и отношение к Джафиру. IV. Верный слуга

открывает Селиму тайну его происхождения — изменение отношений к Зюлейке и Джафиру. V. Планы мести и похищения — Селим становится во главе пиратов. VI. Джафир сватает дочь за бея карасманского—решение Селима открыться Зюлейке и привести в исполнение свои планы. VII. Свидание Зюлейки и Селима, вмешательство Джафира, гибель влюбленных. VIII. Заключение—одиночество Джафира, предание о могиле Зюлейки и Селима.

Вместо эпической последовательности всего ряда событий, Байрон начинает свою поэму прямо с момента VI, пропуская все предшествующие. Как в драме, вся первая песня сосредоточена на одной конкретной ситуации-сцене, в которую поэт вводит нас ex abrupto без всякого предисловия: Джафир, погруженный в задумчивость, сидит, окруженный толпою слуг и телохранителей. Три драматических диалога: Селима и Джафира, Джафира и Зюлейки, Зюлейки и Селима—раскрывают смысл первоначальной ситуации, т.-е. служат предварительной экспозиции; намечена и завязка, внешний повод драматического конфликта (сватовство карасманского бея)—но еще ничего не объяснено из длинного ряда предшествующих событий: отсутствует „Vorgeschichte", т.-е. экспозиция более отдаленных фактов. Внимание затронуто неопределенностью и таинственностью связей, соединяющих действующих лиц: „Я не тот, кем кажусь" („I am not, love, what I appear" Ab. 489), говорит Селим Зюлейке в конце I песни, назначая ей свидание, которое все объяснит. Вторая песня сосредоточена вокруг другой вершины действия или драматической сцены: свидания и неудачной попытки похищения (VII). И здесь — конкретная ситуация и драматический диалог между любящими; точнее—длинный монолог Селима, обращенный к возлюбленной, в котором рассказывается Vorgeschichte поэмы (I—V). Вмешательство отца, короткий бой и гибель героя и героини заканчивают драматическую сцену. Две последних строфы составляют лирический финал (VIII). Ему соответствует в начале поэмы лирическая увертюра: эмоционально-окрашенное, патетически-взволнованное описание красоты греческого архипелага („Ты знаешь край?...").

Сходную обработку сюжета мы находим в „Паризине"; ряд эффектных драматических вершин, замкнутых в отдельные картины или сцены; начало ex abrupto, с эффектной сцены, относящейся к моменту подъема драматического напряжения; Vorgeschichte, вложенная в уста героя,—ближе к концу поэмы. В последовательном эпическом изложении повествование „Паризины" представляет следующий ряд моментов: I. Любовь Азо к Бланке и рождение Уго. Азо покидает Бланку. II. Молодость Уго, его подвиги, отношение к отцу. III. Азо сватает Паризину сперва для сына, потом—для себя самого. IV. Отношения между мачехой и пасынком. Тайная любовь. Ночные свидания. V. После одного свидания Азо слышит, как Паризина называет имя Уго во сне. Тайна открывается. VI. Происходит суд над виновными. VII. Казнь Уго. Судьба Паризины. VIII. Заключение: судьба Азо, пережившего своих близких. Байрон, пропуская Vorgeschichte, сразу вводит нас в конкретную ситуацию. Он начинает с драматической картины—описания ночного свидания (V), за которым следует признание. Последующие моменты действия проходят перед нами, как ряд обосо-

бленных драматических сцен: Азо, склоненный над спящей женой, узнает тайну ее любви (V); картина суда (VI); картина казни Уго (VII); рассказ о судьбе одинокого Азо (VIII). В защитительной (или обвинительной) речи на суде, в форме драматического монолога главного героя, сообщается Vorgeschichte поэмы (I—V).

Во всех „восточных поэмах" однообразно повторяются эти особенности композиции. Внезапный зачин, эффектная драматичечкая картина вводит ex abrupto в середину повествования (ср. особенно в „Гяуре"—картину мчащегося всадника: „Who thundering comes on blackest steed?"... G. 180). События, предшествующие началу (Vorgeschichte), рассказываются в дальнейшем: иногда в форме драматического монолога героя (как в „Абидосской Невесте" и „Паризине", отчасти в „Гяуре"—исповедь монаха своему духовному отцу); иногда в форме биографической реминисценции, „отступления" автора, как в „Корсаре", „Ларе", „Осаде Коринфа". В последнем случае это обычно—рассказ о разочаровании героя, о его душевном опыте в прежней жизни: „Не странно ли? в былом избыток сил он испытал. Любовь его манила. Борьбу и море, женщин он любил"... и т. д. (L. 115), или: „И все же Конрад не был послан в этот мир, чтобы стать вождем преступников и сделаться самому орудием преступления. Он воспитался в этом мире в школе разочарования..." и т. д. (C. 249). Драматические вершины расположены так, чтобы можно было замкнуть каждый существенный момент в эффектной картине или сцене. Поэтому нередко драматические симптомы действия поглощают самый рассказ: появление Конрада на пиршестве своего врага Сеида-паши в эффектном костюме и в позе восточного дервиша заменяет подробное изложение боевого плана пирата; картина бегства Гяура вытесняет или во всяком случае предваряет рассказ о неудачном похищении Леилы; наступающие сумерки, тоскливое ожидание матери у окна башни, появление окровавленного всадника с головным убором вождя в руке—оттеняют рассказ о гибели Гассана. Любовь Байрона к изображению эффектных, драматически выразительных поз непосредственно связана с „вершинностью" композиции. При этом внешним приемом драматизации служит употребление настоящего времени вместо прошедшего (т. н. praesens historicum). Напр. в начале „Паризины", сцена ночного свидания: „Это час, когда в тени ветвей слышно пение соловья.... Но не для того, чтобы слушать соловья, покидает Паризина свой дворец.... Прошло еще мгновение,—возлюбленный—у ее ног..."; и дальше, сцена казни: „Колокола монастыря звонят, но медленно так и печально.... Он близок к земной своей цели. Он стоит на коленях у ног монаха..." (P. 386); или в картине пиршества Сеида: „В Коронской бухте стоит много галер, в окнах Короны сверкают за ставнями огни: Сеид-паша сегодня празднует победу..." (C. 607) и мн. др. Употребление настоящего времени придает, таким образом, отдельным вершинам повествования характер драматической картины или сцены, непосредственно происходящей перед глазами читателя.

В поэмах Пушкина—те же формы композиционной обработки сюжета. Начало поэмы сразу переносит нас в середину действия, в момент драматического подъема: 1) появление черкеса с пленным русским; 2) появление Вадима со стариком в челноке; 3) Гирей, полю-

бивший Марию, сидит в задумчивости, окруженный толпою слуг; 4) Земфира приводит юношу к своему отцу. Поэт внезапным зачином, ex abrupto, вводит нас в конкретную, законченную драматическую ситуацию, относящуюся к середине повествования; в первых трех примерах мы имеем эффектную драматическую картину или сцену. Предшествующие события, Vorgeschichte, рассказываются уже в дальнейшем. В „Кавказском Пленнике" это—биографическая реминисценция автора, построенная с точки зрения героя: „В Россию дальний путь ведет"... и т. д. В композиционном отношении она вполне соответствует биографическим отступлениям „Корсара" и „Лары": это—рассказ о том, как попал герой в ту обстановку, в которой мы застаем его в начале действия. Сходным является также содержание биографического отрывка—история разочарования героя, в общей форме, без фактических подробностей („Людей и свет изведал он..."). Такая же биографическая реминисценция следует в отрывке „Вадима" за первым появлением героя: „Видал он дальние страны, по суше, по морю носился..." и т. д. Точно так же в „Цыганах": „Подобно птичке беззаботной, и он, изгнанник перелетной, гнезда надежного не знал"... В „Бахчисарайском Фонтане" факты, предшествующие началу повествования, сообщаются, с одной стороны, в драматической форме — монолог Заремы, заключающий лирически окрашенное повествование о ее прошлом („Родилась я не здесь, далеко..."), с другой стороны,—как обычная биографическая реминисценция поэта о прошлом Марии („Недавно юная Мария узнала небеса чужие...").

В остальном поэмы Пушкина тоже распадаются на обособленные драматические вершины, хотя не всегда очерченные так резко, как у Байрона. Ближе всего подходит к принципам байроновской композиции „Бахчисарайский Фонтан": здесь, как в „Гяуре", повествование совершенно поглощается драматическими картинами. Таких картин в поэме две: 1. задумчивость Гирея (сходная, как известно, с началом „Абидосской Невесты")—он „идет" в свой гарем; 2. ночное посещение Марии Заремой (сходное с обычными в „восточных поэмах" сценами „ночного посещения"; см. ниже гл. IV, 5). Все повествовательное, эпическое содержание поэмы переносится в прошлое, как биографическая реминисценция (молодость Заремы, ее встречи с Гиреем, первоначальная судьба Марии, ее появление в гареме) или стоит за пределами рассказа, как послесловие автора („Промчались дни. Марии нет..." и т. д.). В „Кавказском Пленнике" выделяются следующие самостоятельные вершины: 1. черкес приводит в аул пленного русского („И вдруг пред ними на коне черкес. Он быстро на аркане младого пленника влачил..."); 2. первое посещение черкешенки („Уж меркнет солнце за горами... Но кто, в сиянии луны, среди глубокой тишины, идет, украдкою ступая?.."); 3. сцена любовного признания („Ты их узнала, дева гор..." и т. д.); 4. последнее свидание и побег („Тогда кого-то слышно стало, мелькнуло девы покрывало..." и т. д.). Но характерно, что у Пушкина большое развитие получает связующее эти сцены эпическое повествование, которое у Байрона почти отсутствует. Напр.: „За днями дни прошли, как тень. В горах, окованный, у стада проводит пленник каждый день..."; или: „Казалось, пленник безнадежный к унылой жизни привыкал..."; или еще: „Но

европейца все вниманье народ сей чудный привлекал...“; наконец: „Унылый пленник с этих пор один окрест аула бродит...“. Это появление эпического рассказа резко отличает Пушкина от Байрона и намечает тот путь, на который окончательно вступает поэзия Пушкина в широких повествовательных формах „Полтавы“, „Онегина“ и прозаических романов. Благодаря присутствию рассказа, драматические вершины действия становятся, конечно, менее обособленными. Наконец, в „Цыганах“ последовательно проведенная форма драматической композиции позволяет поэту разбить повествование на несколько отдельных сцен; каждая сцена служит симптомом для известной ступени развития действия. Вершины сюжета ясно обособлены: 1. Алеко приходит к цыганам и остается жить с Земфирой и стариком. 2. Алеко узнает об изменившемся чувстве Земфиры. 3. Алеко убивает Земфиру. 4. Цыганы покидают Алеко. Постепенное, эпически последовательное развитие происшествий поэта не интересует. Но характерно присутствие рассказа, повествовательного отрывка, несмотря на господство драматической композиции: „Прошло два лета. Также бродят цыганы мирною толпой...“ и т. д. (ст. 225—254). В большинстве указанных драматических сцен, конечно, преобладает настоящее время (praesens historicum), как прием драматизации соответствующих моментов рассказа (напр. в обоих посещениях черкешенки, в ночной сцене между Земфирой и Марией и т. п.).

Благодаря отрывочности повествования, многое в поэмах Байрона остается в фактическом отношении неясным и недосказанным, Байрон пользуется этим приемом недоговоренности для повышения лирической действенности рассказа; при неопределенности фактических подробностей, при постоянных умолчаниях в существенном, облегчается лирическое вчувствование в те отрывочные намеки, которые сообщает поэт. Биографическая реминисценция общего характера, небогатая внешними фактами, оставляет широкое поле для всевозможных гаданий. Герой Байрона—„человек одиночества и тайны“ (С. 172): тайной окружен не только Лара, о прошлой жизни которого в чужих краях известно так же мало, как о его загадочных преступлениях и о тайной связи, соединившей его с Каледом; но так же неизвестно происхождение Гяура, его отношения к Гассану и история его любви к Леиле; и так же неясно происхождение Конрада и его раннее прошлое до появления на острове пиратов, несмотря на то, что „история души“ его рассказана в обычной биографической реминисценции. Существенные моменты действия остаются необъясненными до конца: почему не удалось похищение Леилы? как погиб Эццелино? какая судьба постигла преступную Паризину? Поэт признается, что сам об этом ничего не знает и сообщает слухи, которые, м о ж е т б ы т ь, объясняют происшествие: рассказы нубийских рабов, охранявших гарем Гассана („Гяур“), слова поселянина, который был свидетелем ночного убийства („Лара“). В других случаях он покидает своего героя, когда сюжет исчерпан, позволяя читателю самому догадываться о его дальнейшей судьбе: куда исчез корсар после смерти Медоры? или что сталось с Гяуром после его исповеди монаху? Такие или подобные вопросы, конечно, должны были волновать читателя, привыкшего к обстоятельности и законченности старинного эпического повествования.

То же самое—у Пушкина. Несмотря на биографическую реминисценцию, по-байроновски общую и бедную фактическими подробностями, первоначальная судьба Алеко или пленника остается неясной. Характерно самое обозначение героев: „русский“ или „пленник“ (без имени)—в „Кавказском Пленнике“, или „юноша“—в „Цыганах“. По примеру Байрона, Пушкин многозначительно обрывает свой рассказ на последней драматической вершине. О судьбе Алеко после убийства Земфиры или русского после бегства из аула мы можем только догадываться. В некоторых случаях, как у Байрона, эта недоговоренность, загадочность исхода намеренно подчеркивается. Как погибла Мария? Пушкин признается, что это ему неизвестно, и только намекает на различные возможности: „Промчались дни. Марии нет. Мгновенно сирота почила... „Но что же в гроб ее свело? Тоска ль неволи безнадежной, болезнь или другое зло, кто знает? Нет Марии нежной!...“. Более определенно говорится в поэме о казни Заремы, и в этой связи читатель догадывается о причинах смерти Марии. Но Пушкин высказывает неуверенность в мотивах этой казни—„вина“ ее остается нерассказанной:

Давно Грузинки нет; она
Гарема стражами немыми
В пучину вод опущена.
В ту ночь, как умерла княжна,
Свершилось и ее страданье.
Какая б ни была вина,
Ужасно было наказанье!

Даже смерть черкешенки, сама по себе совершенно очевидная, не утверждается точными словами, а как бы раскрывается в намеке, в полупризнании поэта:

Глядит назад... брега яснели
И опененные белели;
Но нет Черкешенки младой
Ни у брегов, ни под горой...
Все мертво... на брегах уснувших
Лишь ветра слышен легкий звук,
И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает круг.
Все понял он...

Чем же заполняет лирическая поэма Байрона промежутки, возникающие между отдельными драматическими сценами, вершинами повествования? В „восточных поэмах“ встречаются: 1. лирические описания внешней обстановки, преимущественно—картины природы, обычно в форме увертюры к поэме или вступления к отдельной сцене (начало „Гяура“, „Абидосской Невесты“, „Паризины“ и др.), лишь в редких случаях—в середине действия (разрушенный дворец Гассана, G. 288 сл.; опустевшая светлица Зюлейки, Ab. 543 сл.); 2. описания внешности героя и героини, их статические „портреты“ („портрет“ Леилы, G. 473 сл.; Зюлейки, Ab. 158 сл.; Конрада, C. 193 сл. и др.); 3. характеристика душевных состояний действующих лиц, а также описание их общего душевного облика, „психологический портрет“

(характеристика Конрада, C. 173 сл. или Лары, L. 289 сл.; душевное состояние корсара в темнице, C. 932 сл. или размышления Альпа перед битвой, S. 296 сл.); 4. лирические отступления поэта, его раздумия по поводу изображаемого события (напр. в „Гяуре"—о судьбе женской красоты на земле G. 388—421, о муках раскаяния, G. 422—438 и т. п.). Те же элементы композиции мы находим и у Пушкина. Сюда относятся в „Пленнике" — описание кавказских гор („Великолепные картины!...", I, 193 — 223) и воинские игры черкесов („Но европейца все вниманье народ сей чудный привлекал...", I, 224—344), в „Бахчисарайском Фонтане" — картины жизни гарема („Нет, жены робкие Гирея...", „Раскинув легкие власы...", 33 — 101), „портрет" Заремы (143 — 160), изображение душевного состояния Гирея, его раздумия („Что движет гордою душою?...", 18—32), лирическое отступление, вызванное воспоминанием о крымских ночах („Как милы темные красы ночей роскошного востока!...", 287 — 296) и мн. др. Об этих элементах поэмы в своем месте будет сказано подробнее. Следует однако отметить, что в поэмах Байрона встречаются длинные психологические этюды, посвященные характеристике героя (портрет Корсара, Лары и т. п.), тогда как Пушкин ограничивается по преимуществу общими указаниями биографического отрывка („Людей и свет изведал он...") и признаниями самих героев в форме драматического монолога („Да, я не знал любви взаимной, любил один, страдал один..."). В свою очередь Пушкин гораздо богаче Байрона в описательной части своих поэм: большие описания, обособленные в композиционном отношении, как в „Кавказском Пленнике" и „Бахчисарайском Фонтане", в середине повествования у Байрона не встречаются вовсе: он ограничивается описательной увертюрой к поэме и вступлением к отдельным сценам.

Все эти элементы композиции присутствуют в байронической поэме, как самостоятельные и обособленные отрывки. Почти всегда окрашенные лирически, они объединяются с действием не прагматической последовательностью и логической связью, а общим эмоциональным тоном, одинаковым во всей поэме. В „Гяуре", которого сам Байрон называет „отрывочной повестью" („this broken tale", G. 1333), этот прием объединения отрывков является в обнаженном виде: каждая независимая строфическая группа заканчивается рядом точек; ср. характерный подзаголовок: „Отрывок из турецкой повести" („A fragment of a turkish tale"). Поэма открывается коротким вступлением, изображающим могилу древнего героя на прибрежном утесе (1—6); за этим следует лирическая увертюра, описание красоты Архипелага (7—102) и поэтическое раздумие об исторических судьбах Греции (103—167); затем снова—небольшое описание скалистого берега, где происходит действие (168 — 179); далее — внезапный зачин, эффектная картина бешеной скачки, которая развивается в характеристику душевного состояния беглеца-гяура (180—287); еще дальше—лирическое описание опустелого дворца Гассана (288—351); небольшая сцена, посвященная казни Леилы (352 — 387); размышления поэта о судьбе женской красоты на земле (388—421) и о страданиях мучимого совестью преступника (422—438); изображение душевного состояния одинокого Гассана (439—472); лирический портрет красавицы Леилы

(473 — 518) и т. д. В других поэмах, напр. в „Корсаре", Байрон пытается вернуться к форме связного повествования, но характерная для его творчества „вершинность" композиции и здесь разбивает поэму на самостоятельные отрывки (особенно во II и III песни, где больше драматического движения в самой фабуле).

У Пушкина обособление самостоятельных отрывков в наиболее законченной форме представлено в „Цыганах". Поэт приближается в большинстве сцен к драматической композиции, к которой вообще тяготеет байроническая поэма, поскольку в ней господствует стремление к законченным сценам и самостоятельным картинам. Большинство отрывков „Цыган" представляет небольшие драматические сцены, иногда—с коротким вступительным отрывком повествовательного характера (в настоящем времени—praesens historicum). Напр.:

Старик на вешнем солнце греет
Уж остывающую кровь;
У люльки дочь поет любовь.
Алеко внемлет и бледнеет.

Земфира:

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня ...

В других отрывках драматический диалог вводится без всякого вступления. Напр.:

Молодой цыган:

Еще одно, одно лобзанье!

Земфира:

Пора: мой муж ревнив и зол... и т. д.

Наконец, встречаются чисто повествовательные отрывки (начало поэмы; биографическая реминисценция: „Уныло юноша глядел..." и т. д.; переходная глава: „Прошло два лета..."; первая половина сцены убийства: „Алеко спит..."; заключительная сцена: „Восток, денницей озаренный, сиял..."). Но они также обособлены друг от друга в композиционном отношении, и внешним знаком перерыва служит черта, поставленная в конце отрывка.

При такой композиции в самой манере повествования появляется что-то отрывочное, незаконченное, недосказанное. Обилие лирических многоточий, многозначительных пауз характерно для романтической поэмы Пушкина, особенно в местах наибольшего драматического напряжения. Ср. в „Кавк. Пл.": „И Русский в шумной глубине уже плывет и пенит волны, уже противных скал достиг, уже хватается за них... Вдруг волны глухо зашумели, и слышен отдаленный стон... На дикий брег выходит он, глядит назад... брега яснели и опененные белели; но нет Черкешенки младой ни у брегов, ни под горой... Все мертво..." и т. д. Но особенно отчетливы композиционные перерывы в конце строфической тирады: каждый отдельный отрывок как бы начинается и заканчивается лирическим многоточием, умолчанием,

многозначительной паузой. Перерывы усиливают общую лирическую окраску поэмы: в недосказанное поэтом облегчается лирическое вчувствование читателя. Как Байрон в „Гяуре", Пушкин в первых изданиях своих поэм обозначает эти перерывы рядом точек или тире. Напр. в „Бахчисарайском Фонтане":

...Святыню строгую скрывает
Спасенный чудом уголок.
Так сердце, жертва заблуждений,
Среди порочных упоений,
Хранит один святой залог,
Одно божественное чувство...
. . . . . .
. . . . . .
Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля... и т. д.

Или, в другом месте:

...Что делать ей в пустыне мира?
Уж ей пора, Марию ждут,
И в небеса на лоно мира
Родной улыбкою зовут.
. . . . . .
Промчались дни; Марии нет.
Мгновенно сирота почила... и т. д.

Типографские знаки перерыва (точки и тире) имеются в первом издании „Бахчисарайского Фонтана" после ст. 251, 291, 301, 446, 538 и 548. Только в последнем случае были действительно выпущены ст. 549—558, заключающие интимное признание о крымской любви. В первом издании „Кавказского Пленника" после ст. 70 и 82 песни I стояли по две строчки точек. Во втором случае были пропущены, вероятно — по цензурным соображениям, ст. 83—90 („Свобода! он одной тебя..."). Но в первом случае нельзя в точности указать, что именно было „пропущено" поэтом, так как материалы, сообщаемые Анненковым, расходятся с рукописями Румянцевского Музея и кн. Чегодаева (ср. Ак. изд. II, 379); вернее всего, что перед нами один из обычных случаев идеального композиционного перерыва. При первом пропуске под строкой оговорено (по соображениям цензурным): „Как это место, так и другие, означены точками самим Сочинителем" (ib. 377). Из этого явствует, что Пушкин придавал этим графическим обозначениям перерыва известный смысл при построении композиционного целого романтической поэмы. Б. В. Томашевский удачно сравнивает эти литературные „руины" с теми „архитектурными руинами", которые были в моде во второй половине XVIII века „в пейзажном искусстве парков" („Новое о Пушкине", „Литературная Мысль", № 1, стр. 178). И в том и в другом случае выражается изменение художественных вкусов, свидетельствующее о новом понимании проблемы „единства" художественного произведения. Напр. эстетические трактаты того времени определенно указывают, что правильность линий античного храма—п р е к р а с н а, но поросшие мхом развалины с нарушенной строгостью очертаний—ж и в о п и с н ы: художе-

ственный принцип, неизвестный классической эстетике (ср. Price „Essay on the Picturesque as compared with the Beautiful", 1794) [9]. Интересно отметить, что, защищая пропущенные строфы в „Евгении Онегине", Пушкин ссылается на пример Байрона: „Смиренно сознаюсь также, что в «Д. Жуане» есть 2 выпущенные строфы" (т. V, стр. 424; ср. М. Гофман „Пропущенные строфы Евгения Онегина", П. совр. XXXIII—XXXV). В позднейших изданиях типографские знаки перерыва уничтожены поэтом, вероятно, потому, что вызывали неодобрение и насмешки (ср. Ак. изд. II, 377—88), а, может быть, в связи с изменением вкусов самого Пушкина, о котором свидетельствует композиция „Полтавы" (см. ниже, гл. VI, 1). Но сохранилась внутренняя прерывистость рассказа, не зависящая от графического обозначения и особенно отчетливая в тех случаях, где последний стих остается не связанным рифмой (напр. Б. Ф. 251 и 538).

Рассматривая перерывы в повествовании романтической поэмы независимо от вопроса об их графическом обозначении, необходимо различать две формы этого явления. С одной стороны — перерывы материальные, связанные с выделением в сюжете обособленных доминирующих вершин, т. е. с фактами внутренней композиции. Это — перерывы в течении времени и внезапные перемены места действия, переход от одного действующего лица к другому, от рассказа к описанию или психологической характеристике и т. п. С другой стороны — перерывы формальные, как особенность манеры повествования, как следствие изменения точки зрения рассказчика на свой предмет: переход от повествовательного тона к лирическому, к вопросу или восклицанию, или обращению к герою, или, наконец, к лирическому отступлению, отражающему настроение самого поэта; переход от объективного рассказа к драматическому монологу или диалогу, т. е. к прямой речи; перемены формы времени — от настоящего к прошедшему, от длительного, несовершенного вида к законченному, совершенному. Конечно, в каждом отдельном примере мы находим соединение различных типов „перерыва": материальное изменение темы и отрывочность в самом рассказе соединяется с формальным изменением точки зрения рассказчика и всей его манеры повествования. Приведу несколько случаев:

(1). И долго, долго перед ним
Она, задумчива, сидела;
Как бы участием немым
Утешить пленника хотела...
...Она вздыхала, и не раз
Слезами очи наполнялись.

За днями дни прошли как тень.
В горах, окованный, у стада
Проводит пленник каждый день...

Перерыв во времени; переход от черкешенки к пленнику; от изображения единичной ситуации, драматической сцены к повествованию о длительном состоянии; переход от прошедшего несовершенного к прошедшему совершенному и потом — к настоящему времени.

(2) ...Лица врагов не видит он,
Угроз и криков он не слышит;
Над ним летает смертный сон
И холодом тлетворным дышит.

И долго пленник молодой
Лежал в забвении тяжелом...

Перерыв во времени. Переход от настоящего, praesens historicum, к прошедшему несовершенному, т. е. от изображения конкретной драматической ситуации в настоящем к повествованию о прошлом.

(3) ...Пред ним дверь настежь. Молча, он
Идет в заветную обитель
Еще недавно милых жен.

Беспечно ожидая хана,
Вокруг игривого фонтана
На шелковых коврах оне
Толпою резвою сидели...

Переход от одного действующего лица к другому, от рассказа о действии к описанию, картине; перемена формы времени: вместо настоящего—прошедшее несовершенное.

(4). ...И с милой розой неразлучны
Во мраке соловьи поют;
Эвнух еще им долго внемлет,
И снова сон его объемлет.

Как милы темные красы
Ночей роскошного востока!..

Переход от объективного рассказа к лирическому отступлению, выражающему чувство поэта.

Изменения в манере повествования, связанные с заменой повествования вопросом, восклицанием, обращением или прямой речью, будут подробнее рассмотрены в дальнейшем. Здесь важно отметить следующее: вопрос или восклицание поэта, как проявление эмоционального участия в судьбе героев, как личный, взволнованный голос самого поэта, неизбежно создает перерыв в объективном течении рассказа, связанный с переменой исходной точки зрения рассказчика.

(5). ...Невольно предавался ум
Неизъяснимому волненью,
И по дворцу летучей тенью
Мелькала дева предо мной!..
. . . . . .
Чью тень, о, други, видел я?
Скажите мне, чей образ нежный...?

Точно также прямая речь является переменой исходной точки зрения и ощущается, как перерыв повествования—перенося нас из объективного, внешнего мира событий во внутренний мир героя, в непосредственном драматическом выражении:

(6). ...Пред юной девой наконец
Он излиял свои страданья.

„Забудь меня: твоей любви,
Твоих восторгов я не стою...“

Таким образом у Пушкина, как и у Байрона, строфическая тирада является, в большинстве случаев, самостоятельным композиционным целым. От соседней строфы она отличается своей особой темой, а также особой точкой зрения, по крайней мере—особой формой времени, отличной от соседней строфы. Отдельные строфы связаны между собой единством лирической окраски, скорее внутренним лирическим тоном повествования, нежели временной, эпической или причинной связью.

Композиционная самостоятельность отдельной строфы доказывается у Пушкина, как и у Байрона, историей текста. Байрон вставлял в уже законченную поэму все новые и новые строфы, отличные по теме от предшествующих, нанизывая их как бы на стержень некоторого единообразного лирического настроения. Так последняя редакция „Гяура“, по числу стихов, почти втрое обширнее первой печатной редакции. Пушкин исключает из „Цыган“ целую сцену: Алеко над колыбелью сына (Ак. изд. III, 433). Он работает над отдельной строфической тирадой, как над самостоятельным целым, переставляя эти строфы с большой свободой в пределах общей сюжетной рамки. В этом смысле очень показательны черновики „Кавказского Пленника“ (Ак. изд. т. II, стр. 383 сл.).

Первый отрывок (помечен—I) представляет изображение притаившегося в засаде черкеса. Это—начало повествования, внезапный зачин, вводящий ex abrupto в середину рассказа (прошедшее несовершенное):

Один в глуши Кавказских гор,
Покрытый буркой боевою,
Черкес над шумною рекою
В кустах таился... и т. д.

Второй отрывок (II) изображает нападение черкеса на проезжающих путешественников (переход в настоящее время):

Прохлада веет над водами,
Оделся тенью небосклон,
И вдруг пустыни мертвый сон
Прервался... пыль взвилась клубами,
Гремят колеса! Конь кипит...

Третий отрывок (III) начинается вопросами поэта, полными эмоционального участия к еще неизвестному нам герою. Далее следует описание боя, пленения путника и скачки через горы в родной аул. Но вопрос поэта, связанный с переменой точки зрения, манеры повествования, образует отчетливый перерыв:

Зачем, о, юноша несчастной,
Зачем на гибель ты спешишь?
Порывом смелости напрасной
Своей главы не защитишь?..

В четвертом отрывке (IV) меняется место действия и вводится новая тема—описание аула ночью:

На темной синеве небес
Луна вечерняя блеснула (...)
(Вот) (кущи) хаты (дальнего) (ближнего) аула
(в горах) во тьме
Белеют меж (густых) древес...

В дальнейшем описании поэт переходит к картине, которой открывается печатная редакция поэмы:

В косматых шапках бурках (н е р з б.) на порогах (огней)
мирные
(н е р з б.) (н е р з б.)
(Си) Черкесы (бранные) сид (ели) ят...

Затем следует явление черкеса с пленником на аркане. В законченной редакции Пушкин начинает с этой IV строфы, вводя нас в более поздний момент действия; без предварительных объяснений о том, как герой попадает в плен, этот внезапный зачин становится еще более эффектным, неожиданным, неподготовленным. Вступительный рассказ о засаде и пленении путника черкесом переставлен с некоторыми изменениями в самый конец I песни („воинские игры черкесов"). Такая перестановка доказывает большую композиционную самостоятельность отдельных строф.

В самой метрической форме лирических поэм уже заключается возможность обособления каждого отрывка в самостоятельную композиционную единицу. Взамен непрерывного и нерасчлененного в композиционном отношении течения гекзаметра или попарно-рифмованных александрийских стихов, Пушкин, как и Байрон, воспользовался строфическими тирадами четырехстопного ямба, неопределенной длины, с вольными рифмами,—то смежными, то перекрестными, то опоясывающими, чаще—двойными, иногда—тройными. При этом у Пушкина внутри тирады границы синтаксических объединений обычно не совпадают с метрическими группами, объединенными рифмой, так что создается как бы непрерывное движение рассказа, обрывающееся только с окончанием тирады. Каждая тирада заключает, таким образом, различное число стихов, связанных между собой в различном порядке, и заканчивается там, где как бы иссякает ритмический импульс или движение, объединяющее данную группу стихов. Метрические пресечения или паузы, неизбежные в конце тирады, способствуют обособлению отрывков, как своего рода лирические разрезы или перехваты, и намечают метрическую границу в тех местах, где тема исчерпана поэтом, или ее развитие обрывается, чтобы дать место новой теме. Хотя такая метрическая форма и не была в русской поэзии начала двадцатых годов чем-то абсолютно новым, тем не менее, в сочетании с отрывочностью повествования, она могла обратить на себя внимание критики. П. А. Плетнев заговорил об этом приеме метрической композиции по поводу „Шильонского Узника" Байрона—Жуковского („Соревн. Просв." 1822, ч. 9, стр. 17 сл.): „Вся поэма разделена на

четырнадцать отделений, похожих на строфы, которые, впрочем, неравны по числу стихов, так что в ином есть 14, а в ином и 76 ст. Вообще, величина сих отделений определяется объемом картины или мысли, которую в нем поэт хочет заключить. Эта свобода в разнообразии строф по их длине доставляет большую выгоду поэту, потому что он не находится в жалкой необходимости растягивать бедную мысль, или, наоборот, окорачивать обильную, сообразуясь с принятым постоянно числом строк в одной строфе".

Как известно, строфические тирады четырехстопного ямба с вольными рифмами появляются у Пушкина в повествовательном жанре в эпоху, предшествующую влиянию Байрона („Руслан и Людмила"). Подобно французскому восьмисложному стиху, он употребляется во второй половине XVIII и в начале XIX века преимущественно в нравоучительном апологе или в сказочно-шутливом жанре, как легкий, комический стих, допускаемый классической поэтикой вместо торжественного александрийского стиха в искусстве менее высокого и строгого стиля. Распространение четырехстопного ямба в различных стихотворных жанрах и постепенная канонизация его, как „нормального" для пушкинской эпохи русского стиха, не может подлежать в этом месте более подробному обсуждению [10]. Несомненно однако, что при перенесении „легкого" размера „Руслана и Людмилы" на новый высокий жанр романтической поэмы Пушкин прежде всего был укреплен примером „восточных поэм" Байрона, в которых (за исключением „Корсара" и „Лары") этот размер главенствует. Более точно приблизиться к английскому оригиналу попытался Жуковский в своем переводе „Шильонского Узника", написанном, по английскому образцу, сплошными мужскими рифмами. Но Пушкин, ознакомившись с отрывками „Шильонского Узника" уже после написания „Кавказского Пленника" и „Братьев Разбойников" (см. выше, стр. 43), продолжает свободно пользоваться чередованием мужских и женских окончаний, соответствующим фонетическому строю русской речи и ее метрическим навыкам.

3.

В литературных спорах по поводу нового жанра лирической (или „байронической") поэмы вопрос о композиции занимает первое место. Все рецензенты двадцатых годов останавливаются на „отрывочности" пушкинских поэм, противопоставляя их строение привычной связности и законченности героической эпопеи старого стиля. Литературные староверы полемизируют с новым направлением. „У плохих подражателей новой школы",—пишет критик „Вестника Европы" М. Дмитриев (1824, № 5, „Второй разговор между Классиком и Издателем Бахчисарайского Фонтана"),—„есть еще свойственный им одним признак, состоящий в том, что части картин их разбросаны, несоответственны одна другой и неокончены, чувства неопределенны, язык темен" (стр. 49). В недоброжелательном отзыве Олина о „Бахчисарайском Фонтане" Пушкину ставится в вину „недостаток в плане": „План сей Повести, по всей справедливости и безусловно, подлежит строгой критике". „Стихотворец—довольно часто—вдруг прерывает окончание

и смысл начатых идей, и переходит к новым, оставляя читателя в совершенном незнании того, что хотел сказать он; ...в сих крутых и отрывистых переходах он пренебрегает даже рифмами, оставляя стихи без оных" (ср. выше, стр. 52). „Это делает то, что все сии места, кроме того, что оные совершенно неудовлетворительны, кажутся, так сказать, разноцветными и вшитыми лоскутками..." („Литер. Листки", 1824, ч. II, 275-6). Менее принципиальные представители старого поколения прощают Пушкину ошибки против правил, ради художественного очарования его поэм. „Правда, что недостает связности в плане",—пишет автор предуведомления о „Бахчисарайском Фонтане" в „Литературных Листках" (1824, № 4, Булгарин?),—„но красоты поэзии, гармония языка, картины, заставляют забывать самые несовершенства.... Говорить ли там о правилах, где каждый стих, каждая черта обворожают и заставляют забываться?..." (стр. 148). Наконец, защитники романтизма оправдывают Пушкина, указывая на „общую гармонию или согласие в целом" (выражение Булгарина, см. стр. 30), на поэтическое единство, которое не должно сводиться к логической последовательности частей, к „математическому последствию и прямолинейной выставке в предметах" (слова кн. Вяземского, см. стр. 26). Пользуясь сравнением кн. Вяземского, можно действительно утверждать, что спор о единстве байронической поэмы (т. е. о „непрерывающемся единстве действия в эпическом или повествовательном роде") отвечает в нашей литературной критике двадцатых годов известным пререканиям между классиками и романтиками о единстве времени и места во французской трагедии (см. выше, стр. 26).

Выше приведены были большие принципиальные статьи по этому поводу кн. Вяземского и рецензента „Сына Отечества" (ср. стр. 25 сл.). „Поэма Цыганы",—пишет Вяземский,—„составлена из отдельных явлений, то описательных, то повествовательных, то драматических, не хранящих математического последствия, но представляющих нравственное последствие [в собр. соч.: развитие], в котором части соглашены правильно и гармонически. Как говорится, что и в разбросанных членах виден поэт, так можно сказать, что и в отдельных сценах видна поэма..." (М. Т. 1827, ч. 15, стр. 115). Еще раньше Вяземский коснулся этого вопроса в известном предисловии к „Бахчисарайскому Фонтану" („Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны, или с Васильевского острова"). Среди других теоретических утверждений Издателя находится следующее: „Чем менее высказывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому". Как аналогия, приводится пример из области стилистики—различные приемы пропуска связок, формальных элементов предложения (т. н. „эллипс"), которыми охотно пользовались в романтическую эпоху [11]. „Частые местоимения в речи замедляют ее течение, охлаждают рассказ. Есть в изобретении и вымысле также свои местоимения, от коих дарование старается отделываться удачными эллипсами. Зачем все высказывать и на все напирать, когда имеем дело с людьми понятия деятельного и острого?"... Вопрос о связи между отдельными отрывками лирической поэмы занимает также рецензента „Сына Отечества": „Между сими отрывками нет риторической связи, и они спаиваются узами общей занимательно-

ности" (стр. 41). Но интереснее всего замечания И. Киреевского в известной статье „Нечто о характере поэзии Пушкина" („Московский Вестник", 1828, ч. 8, № 6; см. выше, стр. 28). В отрывочной композиции „Бахчисарайского Фонтана" он усматривает единство эмоционального тона, лирического настроения, заменяющее связь вещественно-логическую: „Все отступления и перерывы связаны между собою одним общим чувством; все стремится к произведению одного, главного впечатления. Вообще, видимый беспорядок изложения есть неотъемлемая принадлежность Байроновского рода; но этот беспорядок есть только мнимый, и нестройное представление предметов отражается в душе стройным переходом ощущений. Чтобы понять такого рода гармонию, надобно прислушиваться к внутренней музыке чувствований, рождающейся из впечатлений от описываемых предметов, между тем как самые предметы служат здесь только орудием, клавишами, ударяющими в струны сердца. Эта душевная мелодия составляет главное достоинство Бахчисарайского Фонтана" (стр. 183).

К концу двадцатых годов вопрос об „отрывочности" и „видимом беспорядке изложения", как „неотъемлемой принадлежности Байроновского рода", становится общим местом большинства рецензий. Не рискуя ошибиться, любой журналист мог написать в предуведомлении к новой поэме Пушкина: „Вся сия поэма написана как бы отдельными картинами, в которых живость изображений и звучность, сладость стихов Пушкина, совокупляясь с заманчивостью предмета, действуют на воображение читателя тройным очарованием..." („Сын Отечества", 1827, ч. 113, стр. 402, о „Цыганах"). Или: „Поэма разделяется на три песни; песни состоят из отрывков, или отдельных происшествий, представляющихся, как в волшебном фонаре..." („Сев. Пчела", 1829, № 39, о „Полтаве"). Неудивительно, что Надеждин, как представитель новой философствующей критики, в конце двадцатых годов находит нужным решительно выступить против таких подходов. „Ежели люди",—говорит он по поводу Байрона,—„бросились на его поэмы, как алкающие в Аравийской пустыне к источнику ключевой воды, то верно не по причине царствующего в них беспорядка, которого ужасаются не одни только педанты" („В. Е." 1829, ч. 165, стр. 19; см. выше, стр. 32).

Пушкин сам относился вполне сознательно к этим особенностям нового жанра. В письме к А. А. Бестужеву-Марлинскому он противополагает законную отрывочность и недосказанность поэмы в байроническом роде незаконному употреблению тех же приемов в повествовательной прозе своего приятеля. „Да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами—это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни: высказывай все начисто" (май—июнь 1825, стр. 550). „Бахчисарайский Фонтан" он в письмах настойчиво называет—„эти бессвязные отрывки". Так, при посылке рукописи кн. Вяземскому: „Если эти бессвязные отрывки покажутся тебе достойными тиснения, то напечатай..." (4 ноября 1823, стр. 517). И вскоре затем в письме к Дельвигу: „Это бессвязные отрывки, за которые ты меня пожуришь, а все-таки похвалишь" (16 ноября, стр. 518). „Отрывком" называет поэт и „Братьев-Разбойников"; правда, это—уцелевший „отрывок" большой поэмы, как видно из письма к А. А.

Бестужеву (13 июня 1823, стр. 513); но то же обозначение повторяется вне всякой зависимости от происхождения печатной редакции; напр., в письме к кн. Вяземскому (11 ноября 1823, стр. 518): „Истинное происшествие подало мне повод написать этот отрывок"; „отрывок мой написан в конце 821 года". Еще начало „Евгения Онегина" получает от поэта харектерное определение, как „пестрые строфы романтической поэмы" (март 1824, стр. 523).

С вопросом об отрывочности байронических поэм в художественном сознании современников тесно сплетается другой вопрос—о незаконченности действия, о недосказанности. „Поэзия намеков", естественно присущая эмоционально-лирическому стилю романтического творчества, казалась новой для читателей, воспитанных на рациональном и отчетливом искусстве классицизма, возбуждала внимание и споры. В известном предисловии к „Бахчисарайскому Фонтану" кн. Вяземский передает в таких словах сомнения своего „Классика": „Со всем тем я уверен, что, по обыкновению романтическому, все это действие только слегка обозначено. Читатель в подобных случаях должен быть подмастерьем автора и за него досказывать. Легкие намеки, туманные загадки: вот материалы, изготовленные романтическим поэтом, а там читатель делай из них, что хочешь. Романтический зодчий оставляет на произвол каждому распоряжение и устройство здания—сущего воздушного замка, не имеющего ни плана, ни основания". На это Издатель-романтик отвечает: „...Зачем все высказывать и на все напирать, когда имеем дело с людьми понятия деятельного и острого? А о людях понятия ленивого, тупого и думать нечего. Это напоминает мне об одном классическом читателе, который никак не понимал, что сделалось в Кавказском Пленнике с Черкешенкою при стихах:

И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает круг.

Он пенял поэту, зачем тот не облегчил его догадливости, сказав прямо и буквально, что черкешенка бросилась в воду и утонула. Оставим прозу для прозы! И так довольно ее и в житейском быту и в стихотворениях, печатаемых в Вестнике Европы".

Судьба „пленника" вызвала интерес Плетнева: он находит „рассказ" о нем „неполным" и „его участь"—„несколько загадочной" („Соревнователь Просвещения", 1822, ч. 20, стр. 27). „Нельзя не пожелать, чтобы он, хотя бы в другой поэме, явился нам и познакомил нас с своей судьбою. Впрочем, это не было бы новостью: подобные появления встречаются в поэмах Байрона" (Плетнев, вероятно, имеет в виду „Лару", как продолжение „Корсара"). Кн. Вяземский обращает внимание на таинственный образ черкешенки („Сын Отечества", 1822, ч. 82, 123): „Лицо Черкешенки совершенно поэтическое. В ней есть какая-то неопределенность, очаровательность. Явление ее, конец — все представляется тайною..." Таинственный конец черкешенки имел успех у подражателей Пушкина, оценивших, вместе с Вяземским, всю прелесть недосказанного (см. ниже, ч. II, гл. III, 2). Барон Розен, очевидно, выражает общее мнение читателей в своем стихотворении, посвященном „Черкешенке Пушкина„ („Дамский Журнал", 1825, ч. XI, стр. 175—79):

...Ах! вспомни, вспомни о страданьях
Несчастной девы, милый друг!
Вообрази, в своих мечтаньях,
Тяжелый вздох—с т р у и с т ы й к р у г!

Повторное обсуждение с этой точки зрения вызвала развязка „Бахчисарайского Фонтана". Безусловно отрицательно отнесся к ней недоброжелательный Олин. В поэме—„нет развязки, разве сим последним именем хотим мы назвать к о н е ц сочинения, ибо надобно только д о г а д ы в а т ь с я, и то без малейших п р и з н а к о в, что Зарема убила Марию, и что Гирей, после сего, велел утопить Зарему" (стр. 274). Тот же рецензент находит многие другие места в „Бахчисарайском Фонтане" неполными и незаконченными, так—„начало поэмы", „картину ф о н т а н а с л е з, довольно темную", картину о с т а т к о в р о с к о ш и Б а х ч и с а р а й с к о г о д в о р ц а". „В Бахчисарайском Фонтане есть прелестные картины, достойные кисти лучших художников; но воображению некоторые из оных необходимо нужно пополнять и довершать... Не вменяя в погрешность неполноту и, так сказать, неопределительность картин пиитических, согласимся впрочем, что сим картинам гораздо лучше быть всегда, сколько нужно, полными"... (266—67) Зато вполне благожелательно отнесся к развязке поэмы рецензент „Сына Отечества", оценивший в ней очарование недосказанного (1824, ч. 92, № 13; согласно Академ. изд. Пушкина, т. III, стр. 300, А. А. Перовский): „Окончание Бахчисарайского Фонтана не картина—очерк; но по нем познается великое искусство. Такой очерк достоин предпочтения на суде знатоков пред многими красивыми картинами дарования. Иногда легкий туман способствует выразительности более, нежели свет.... Если читатель знаком с областью прекрасного..., то для разумения его довольно сказать: Марии нет! мгновенно сирота почила. Если же иной, с другими понятиями, пожелает наслаждаться произведением вкуса, то для него не будет лишним и означение меры упоминаемого Грузинкою кинжала..." (стр. 275).

Особенно интересные наблюдения высказываются по поводу окончания „Цыган" в мало известной рецензии „Карманной книжки для любителей русской старины и словесности на 1829" (257—269). Автором рецензии, вероятно, является тот же Олин, издатель альманаха. За эти годы он успел примкнуть к русским „байронистам" (ср. неудачную переделку „Корсара", 1827) и научился понимать и принимать особенности новой байронической формы. „Цыганы", которые сначала „показались" ему произведением „безобразным—даже уродливым", при повторном, внимательном чтении доставили ему „удовольствие более, чем особенное" (257). Приемы развязки в „южных поэмах" рецензент объясняет, привлекая примеры из Байрона. „Есть способ действовать сильно на чувства читателя; оный не приобретается никаким изучением, но, так сказать, слит с душею поэта. Способ сей был очень хорошо известен Байрону; им воспользовался также и Пушкин. В чем же заключается сия тайна? В некотором роде П е р и ф р а з и с а; или, лучше сказать, в резком и кратком очерке, под покровом таинственным, но полупрозрачным; в изображении одного следствия, при упущении причины или самого действия, и сему подобное. Средство сие, в особенности, производит сильный эффект в каком-нибудь месте

трагическом, или при описании таких обстоятельств, развязка коих приближается к концу, и неизвестность или полу-неизвестность которой приводит сердце, так сказать, в биение учащенное. Таким образом Бейрон, в Паризине, когда ему должно было дать знать читателям, что сия несчастная государыня уже соделалась жертвою гнева супруга, справедливо раздраженного, говорит только, приготовив умы чрез предъидущее к ожиданию чего-то грозного, что ужасный, но минутный крик, раздавшийся из окон дворца, поразил слух народа, толпившегося на площади вокруг эшафота несчастного Принца; что то был крик женщины (it was a woman's shriek); что никогда отчаяние не выражалось в безумнейших звуках (and ne'er in madlier accents rose dispair), и что те, которые слышали крик сей, желали из сострадания, чтобы оный был последним (in mercy wished it were the last). Очерк резкий и краткий: все выражено; Паризина погибла — но Поэт не сказал этого: хотя тайна и полупрозрачна,—но тем не менее тайна. Таким образом и Пушкин, в Кавк. Пл., подражая Бейрону в Гяуре, изобразил отчаянное потопление Черкешенки в следующих только словах: И тихо, на водах плеснувших, струистый исчезает круг. — Отчасти чрез подобный же оборот и в сем стихотворении поэт произвел сильное действие над сердцем, исполнив оное каким-то неопределенным чувством уныния и жалости. Он не говорит, что, по удалении с поля табора, остался только один Алеко; что потом и его не стало; но оборот следующий выражает мысль сию, разительную по грозным обстоятельствам предъидущим, несравненно успешнее, сильнее, и — если можно так выразиться — доступнее сердцу и жалобнее: „Поднялся табор кочевой с долины страшного ночлега..." и т. д." (261 сл.).

К общему вопросу о недосказанности подходит и И. Киреевский в статье „Московского Вестника", признавая особое значение этого приема в поэзии Пушкина. „Создания, истинно поэтические",—говорит он по поводу „Цыган",—„живут в нашем воображении; мы забываемся в них, развиваем неразвитое, рассказываем недосказанное и, переселяясь таким образом в новый мир, созданный поэтом, живем просторнее, полнее и счастливее, нежели в старом, действительном" (стр. 188). К концу двадцатых годов и эта тема в рецензиях становится общим местом и может считаться исчерпанной. Булгарин, в статье „О характере и достоинстве поэзии А. С. Пушкина" („Сын Отечества" и „Северный Архив" 1833, ч. 33, № 6) подводит итоги своим ироническим заявлением. „Оригинален ли Пушкин?" — спрашивает он.—„Послушайте наших Словесников, наших умников, наших ученых Критиков, они вам скажут, что Пушкин — подражатель Байрона.—Почему? Потому что Пушкин пишет в таком же неопределенном роде, как и Байрон, что Пушкин так же, как и Байрон, не досказывает, не обрисовывает вполне, не кончает..." и т. д. (стр. 313). Таковы, действительно, были общие суждения современников.

К этим элементам байронической техники сам Пушкин относился вполне сознательно. В письме к Вяземскому (6 февр. 1823, стр. 512) он обсуждает развязку „Кавказского Пленника" и принципиально защищает употребленный здесь прием недосказанности. „...Что говорить ему — все понял он выражает все; мысль об ней должна была овладеть его душою и соединиться со всеми его мыслями—это разу-

меется, иначе быть нельзя; не надобно все высказывать—это есть тайна занимательности". В полушутливой форме он оправдывается в отсутствии собственных имен и более точных определений действующих лиц (Н. И. Гнедичу, 29 апр. 1822, чернов., стр. 503): „Те, которые пожурили меня за то, что никак не назвал моего финна, не нашед здесь ни одного им. собств., конечно почтут это за непростительную дерзость—правда, что большей части моих читателей никакой нужды нет до имени"...

Что касается законов внутренней композиции байронического жанра, то в этой области наблюдения современников очень небогаты и ограничиваются, главным образом, указанием на композиционную самостоятельность описательных отрывков, их неумеренное расширение по отношению к целому поэмы (ср. ниже, гл. IV, 6). Исключение представляет статья Олина, который подробно останавливается на недостатках плана „Бахчисарайского Фонтана". „Начнем с того, что порядок есть душа всякого сочинения. Некоторые, быть может, скажут, что никогда не должно подчинять поэзию, особенно романтическую, законам строгим, что беспорядок в поэзии часто может служить украшением. Согласен; но, спрашиваю, какой беспорядок?—Без сомнения, беспорядок прелестный, который, как сказал Буало, часто бывает следствием искусства. Итак главный недостаток сего стихотворения г. Пушкина заключается, по моему мнению, в плане". „В плане оной (повести) нет узла или завязки, нет возрастающего интереса, нет развязки, разве сим последним именем захотим мы назвать конец сочинения... Приняв в уважение все сии обстоятельства, повторяю я, всякий без сомнения увидит, что план сей повести, по всей справедливости и безусловно, подлежит строгой критике". Сквозь недоброжелательную оценку Олина можно уловить вполне справедливое наблюдение, которое было формулировано выше, как поглощение действия, повествовательного элемента, его эффектными симптомами. „Стихотворец делает вопрос: что движет гордою душою Хана?.... Потом еще вопрос.... За сим следует довольно длинное описание жизни Гаремских пленниц и Эвнуха.... После сего Стихотворец делает опять вопрос: Чтож полон грусти ум Гирея? и не отвечает на оный.... Заметим мимоходом, что Хан, с той самой минуты, как пошел он в Гарем, совершенно исчезает со сцены действия, так сказать, еще не развернувшегося, и остаются на оной только два лица: Мария и Зарема; что в повести сей, в которой только три лица действующих, действует одна только Зарема, и то весьма слабо, а прочие выставлены единственно в рассказе: обстоятельство, которое, так сказать, не дает никакого движения повести" (стр. 270 сл.). В парадоксальной форме то же наблюдение формулировано Михаилом Дмитриевым во враждебном новому направлению „Вестнике Европы" („Второй разговор...", 1824, № 5, стр. 49): „Отличительный признак новой школы", по его мнению, состоит между прочим „в какой-то смеси быстроты рассказа с неподвижностью действия". Говоря иными словами: несмотря на драматическую напряженность отдельных эффектных сцен, отсутствует развитие действия, равномерное поступательное движение, характерное для эпического повествования. Определение Дмитриева в такой же мере подходит к Байрону (осо-

бенно к „Гяуру“), как и к Пушкину. В этом смысле справедливо замечание А. А. Перовского о композиции „Бахчисарайского Фонтана“ (С. О., 1824, ч. 92, стр. 280): „Наружная форма стихотворения напоминает Гяура...“ [12].

4.

Рассматривая свою поэму, как эмоционально-лирическое, как бы музыкальное целое, Байрон обычно открывает ее увертюрой, запевом, вводящим в общее настроение рассказа. Это—заранее намеченная рамка лирических образов, определяющих эмоциональный тон всего произведения: взволнованное описание, лирический „каталог“ экзотических красот восточной природы или красочной жизни диких народов: таково известное вступление к „Гяуру“ („Fair clime!...“), к „Абидосской Невесте“ („Ты знаешь край...?“), к „Корсару“—песня морских разбойников. Нагромождение ярких и красочных образов, лирических гипербол, оценочных эпитетов, эмоционально-взволнованное описание соответствует в дальнейшем взволнованному рассказу о напряженных и ярких страстях героя, о романтических подвигах и преступлениях. Такая увертюра не связана с самим рассказом; она дает нам в форме лирического отступления поэта вневременную, статическую и обобщенную картину страны и народа, ее эмоциональное воздействие на душу поэта:

„Ты знаешь край, где мирт и кипарис знаменуют деяния, которые совершаются в их стране? Где ярость коршуна и любовь голубки то истаевают в печали, то яростно безумствуют? Ты знаешь край кедра и виноградника, где цветы всегда цветут, где лучи всегда сияют?...“ и т. д. (Ab. 1 сл.)

Особый характер носит пролог к „Осаде Коринфа“: это рассказ о личных воспоминаниях восточного путешествия Байрона, о тех биографических переживаниях, которые привели его к теме. Такую форму пролога, иногда переходящего в стихотворное „посвящение“, охотно употребляет Вальтер Скотт (ср. „Мармион“, „Госпожа Озера“ и др.).

За увертюрой не всегда непосредственно следует начало действия („зачин“). В некоторых случаях, в виде вступления к действию, дается картина окружающей обстановки. Так, в „Корсаре“ вторая строфа описывает лагерь пиратов на острове Конрада. „Они рассеяны отдельными группами на прибрежном песке, играют—веселятся—разговаривают или точат мечи; выбирают себе оружие—каждому определяют его клинок, и спокойно смотрят на кровь, от которой потускнело лезвие; чинят лодки, ставят на место весла и руль, или без дела бродят по морскому берегу...“ В этой вступительной картине также присутствует элемент обобщения, в виде спецификации различных типичных для пиратов занятий и положений, но вместе с тем она непосредственно связана с началом действия, как предпосланная ему эффектная декорация. Сходное значение имеет начало „Осады Коринфа“, изображающее лагерь Альпа под стенами венецианской крепости. Здесь вводное описание по своему построению представляет „этнографический каталог“, т. е. перечисление пестрого национального состава турецкого войска с кратким обозначением характерных этнографических примет. Такие перечисления особенно часто встречаются в поэмах Вальтера Скотта,

который любит отмечать бытовую пестроту и красочную обстановочность своих шотландских поэм (ср. в „Мармионе"—лагерь короля Джемса перед битвой при Флоддон-Фильд) [13]. У Байрона II строфа открывается такой картиной: „На сумрачных склонах Киферона сверкает двадцать тысяч копий; и, спускаясь вниз к равнине Истма, от одного моря до другого раскинулись палатки, и блистает полумесяц над войсками осаждающих мусульман; и проходят отряды темных Chaги перед взорами бородатых пашей; и кругом, куда только достигает глаз, на берегу толпятся их когорты, увенчанные тюрбанами; и там стоит на коленях верблюд араба, и татарин кружится на коне; и туркмен покинул свои стада и чресла опоясал мечом..." Наконец, вступление к „Паризине", лирическое описание южной ночи, открывающее сцену свидания, представляет сходство с теми вступлениями к отдельным драматическим вершинам сюжета, о которых подробнее будет сказано ниже.

Переход к самому действию, как уже сказано, обозначается внезапным зачином, эффектной картиной или сценой, вводящей ex abrupto в середину повествования. Сюда относится прежде всего в „Гяуре" картина мчащегося всадника („Who thundering comes on blackest steed..."), в „Паризине"—сцена ночного свидания, в „Ларе"—внезапное возвращение героя из далеких стран, в „Абидосской Невесте"—задумчивость Джафира. Из всех поэм только „Лара" не имеет ни увертюры, ни вступления и вводит нас прямо в рассказ. Эта особенность композиции может объясняться тем, что „Лара", по замыслу автора,—продолжение „Корсара".

Подобно Байрону, Пушкин открывает свои поэмы лирическим вступлением. Темы у обоих поэтов—сходные: изображение экзотической обстановки действия, его художественной декорации—природы дальнего юга или востока и этнографических картин из жизни полудикого народа. Сходным является общее значение этого лирического описания в композиционном целом: оно вводит нас не только в обстановку действия, но также в его настроение, подготовляя к переживанию напряженных и ярких страстей, к изображению людей и событий необычайных, романических. Но в поэмах Пушкина вовсе отсутствует столь обычная в творчестве Байрона обобщенная, вневременная и не связанная с действием „увертюра" (описательный „каталог"); он начинает, по принятой выше терминологии, со „вступления", которое изображает конкретную ситуацию, живописную картину, приуроченную к началу действия. В „Кавказском Пленнике" это—картина мирного аула, разбойничьего гнезда в короткий промежуток отдыха, которая по теме напоминает вступление „Корсара". Как у Байрона, при спецификации занятий отдыхающих черкесов, вводится известное обобщение, не выходящее, однако, за пределы конкретно-данной ситуации:

В ауле, на своих порогах,
Черкесы праздные сидят.
Сыны Кавказа говорят
О бранных, гибельных тревогах,
О красоте своих коней,
О наслажденьях дикой неги;
Воспоминают прежних дней
Неотразимые набеги...

Сходным вступлением открываются „Цыганы". Но в описании мирного лагеря кочевников тематическое сходство в деталях с поэмами Байрона почти незаметно. Меняется общее настроение: вместо спецификации и обобщения типичных групп Пушкин открывает описание ночного лагеря цыган замкнутой живописной картиной, которая, однако, сохраняет композиционную функцию „вступления":

Цыганы шумною толпой
По Бессарабии кочуют.
Они с е г о д н я над рекой
В шатрах изодранных ночуют...
...Между колесами телег,
Полузавешенных коврами,
Горит огонь; семья кругом
Готовит ужин; в чистом поле
Пасутся кони; за шатром
Ручной медведь лежит на воле...

Обобщение присутствует и здесь. Оно дается лирическими сентенциями поэта: „Как вольность, весел их ночлег!" „Все живо посреди степей" и переходом в конце отрывка от замкнутой, единичной ситуации к традиционной спецификации типичных занятий кочевников:

Все живо посреди степей:
Заботы мирные семей,
Готовых с утром в путь недальний,
И песни жен и крик детей
И звон походной наковальни...

Вступление к „Братьям-Разбойникам" начинается также с описания конкретной ситуации, живописной картины, лежащей в начале действия:

Не стая воронов слеталась
На груды тлеющих костей,
За Волгой, ночью, вкруг огней
Удалых шайка собиралась...

Затем поэт переходит к традиционной форме „этнографического каталога", которую мы видели у Байрона в „Осаде Коринфа":

Какая смесь одежд и лиц,
Племен, наречий, состояний!...
...Меж ними зрится и беглец
С брегов воинственного Дона,
И в черных локонах еврей,
И дикие сыны степей,
Калмык, башкирец безобразной,
И рыжий финн, и с ленью праздной
Везде кочующий цыган!..

„Бахчисарайский Фонтан" в печатной редакции—единственная поэма, которая начинается непосредственно с зачина, но в черновых набросках мы находим отрывок лирического пролога-посвящения,

заключающий биографическое признание, рассказ о личных переживаниях поэта, наметивших путь к теме произведения (Ак. изд. III, 276):

Н. Н. Р.

Исполню я твое желанье,
Начну обещанный рассказ.
(Давно печальное преданье)
Поведали (мне) в первый раз
(Тогда я в) думы углубился;
Но не надолго (резвый) ум,
Забыв веселых оргий шум,
(Невольной) грустью омрачился... и т. д.

Рассмотрение черновых вариантов „Кавказского Пленника" и „Братьев-Разбойников" показывает, что обе эти поэмы, в первоначальном наброске, приближались по композиции к типу „Бахчисарайского Фонтана". Первоначально они имели только зачин, внезапно вводящий в самое действие. В „Кавказском Пленнике" это—изображение черкеса, подстерегающего путника („Один, в глуши Кавказских гор.... черкес таился..."); „Братья-Разбойники" начинались непосредственно с рассказа героя: „Нас было два брата—мы вместе росли...". В окончательной редакции, придавая своим поэмам законченный и цельный вид, Пушкин воспользовался традиционной формой композиции байронической поэмы, ее описательным „введением", и соответственно перестроил свои произведения.

За введением следует начало действия: после „запева"—„зачин". Поэт переводит нас резко и внезапно из длительного состояния как бы остановившейся во времени картины в драматическое движение развертывающегося во времени рассказа. Это начало ex abrupto, если даже не выделено в особый отрывок, как в поэмах Байрона, резко обозначается переменой формы времени и такими словами, как: „Но вот...", „И вдруг..." и т. п. Можно рассматривать подобные стилистические приемы, как рудименты композиционно-обособленного, отрезанного от вступления зачина.

Внезапность перехода особенно отчетлива в „Кавказском Пленнике": эффектный зачин, переход к действию образует внезапное появление черкеса с пленником:

Текут беседы в тишине;
Луна плывет в ночном тумане:
И вдруг пред ними на коне
Черкес. Он быстро на аркане
Младого пленника влачил...

В отрывке „Вадима" — такой же внезапный переход от картины-вступления (см. ниже, стр. 70) к рассказу о событиях и действиях:

Качаясь, лебедь на волне
Заснул, и все кругом почило;
Но вот по темной глубине
Стремится белое ветрило...

В „Цыганах“ этот переход отодвинут и скрадывается: за описанием следует рассказ („В шатре одном старик не спит...“); но такой же перелом наблюдается в начале второй строфы при появлении новых действующих лиц, которым собственно открывается действие:

Его молоденькая дочь
Пошла гулять в пустынном поле...
Земфиры нет как нет, и стынет
Убогий ужин старика.
Но вот она. За нею следом
По степи юноша спешит...

В противоположность другим поэмам, „Бахчисарайский Фонтан“ начинается непосредственно с зачина—картиной задумчивости Гирея, как известно, заимствованной у Байрона (начало „Абидосской Невесты“). Но даже здесь в начале картины—объективный пластический образ, отражающий длительное состояние, и только потом—внезапный переход к действию, обозначенный, как обычно, противительным союзом „но“ и изменением формы времени.

Все было тихо во дворце;
Благоговея, все читали
Приметы гнева и печали
На сумрачном его лице.
Но повелитель горделивой
Махнул рукой нетерпеливой,
И все, склонившись, идут вон...

Подобно началу поэмы, отдельные вершины повествования нередко имеют у Байрона самостоятельные вступления. Изображению действия предпосылается лирическое описание окружающей его обстановки, декорации: картина природы, непосредственно связанная с конкретной ситуацией и по своему лирическому настроению соответствующая характеру дальнейшего действия или, чаще, эффектно контрастирующая с ним (напр. в „Ларе“ — тихая, спокойная ночь — мрачные мысли героя, L. 155—180). По своей теме эти лирические „прелюдии“ почти всегда представляют картину вечера или ночи, с традиционно повторяющимися мотивами—последние лучи заходящего солнца, луна и звезды, загорающиеся на небе, песня соловья, отдаленный говор ручьев или плеск речной волны. В „Гяуре“ сюда относится картина заката перед битвой в ущелье (G. 537 „Последние лучи солнца освещают вершину и отражаются в горном ручье...“) и другое описание вечера, перед появлением окровавленного всадника, приносящего весть о смерти Гассана (G. 689. „Звенят колокольчики возвращающихся верблюдов—его мать выглянула из окна своей башни — она увидела вечернюю росу, сверкающую на зеленых пастбищах, она увидела неясное мерцание звезд: «Уже наступили сумерки—он скоро будет здесь...»“) В „Абидосской Невесте“ перед сценой ночного свидания в саду—описание бури на Геллеспонте („Ветры поднялись на волнах Геллеспонта...“ Ab. 483 сл.). В „Корсаре“ — описание солнечного заката в начале III песни, предваряющее картину отчаяния одинокой Медоры (строфа I). Но особенно интересны два больших описания прекрасной ночи

в „Ларе“ и „Осаде Коринфа“—с традиционным началом: „Уже наступила ночь...“ („'Tis midnight“... S. 242; „It was the night...“ L. 155). В „Ларе“ оно предшествует появлению таинственного видения, которым так взволнован герой:

Настала ночь, и в зеркале волны
Блестящих звезд лучи отражены...

В „Осаде Коринфа“ оно образует лирическую прелюдию к сцене ночного посещения Альпа призраком Франчески:

Уж ночь. Над гребнем темных скал
Холодный полный месяц встал...

Вступление к „Паризине“ по своей теме и композиционной функции представляет такое же начало отдельной сцены, сохраняющее традиционные вводные слова („It is the hour...“ — „Это час, когда в тени ветвей слышно нежное пение соловья...“).

Такие же вступления к отдельным сценам встречаются в лирических поэмах Пушкина. Они являются здесь в сходной функции—поэтической декорации к изображаемой сцене, лирической прелюдии, и сохранили сходную тему—описание южной ночи или вечера, и одинаковое лирическое настроение—успокоения и тишины, таинственного и напряженного ожидания, которое внезапно прерывается драматически эффектным событием. При общем сходстве темы естественно совпадение отдельных мотивов—заходящее солнце, луна и звезды, иногда шум ручья, соловей, а также расхождение, более или менее случайное, в других деталях. Наиболее известный пример такой лирической прелюдии—в „Полтаве“ („Тиха украинская ночь“...). В „южных поэмах“ иногда остаются традиционные вводные слова: „Настала ночь...“, „Уж меркнет солнце за горами“. При этом, как у Байрона в „Осаде Коринфа“, лирическая прелюдия предпосылается излюбленной сцене „ночного посещения“ героини. Так, в „Кавказском Пленнике“ описание вечера предваряет первое появление черкешенки:

Уж меркнет солнце за горами;
Вдали раздался шумный гул,
С полей народ идет в аул,
Сверкая светлыми косами.
Пришли; в домах зажглись огни,
И постепенно шум нестройной
Умолкнул; все в ночной тени
Объято негою спокойной;
Вдали сверкает горный ключ,
Сбегая с каменной стремнины;
Оделись пеленою туч
Кавказа спящие вершины...
Но кто, в сиянии луны,
Среди глубокой тишины
Идет, украдкою ступая?..

Такое же описание наступающей ночи предваряет второе и последнее ночное посещение черкешенки:

...Меж тем, померкнув, степь уснула,
Вершины скал омрачены.
По белым хижинам аула
Мелькает бледный свет луны...
...Тогда кого-то слышно стало,
Мелькнуло девы покрывало...

В „Бахчисарайском Фонтане“ ночному посещению Заремы предпослано лирическое описание красоты южной ночи, с традиционными вводными словами:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья;
За хором звезд луна восходит...

Вступление к отрывку „Вадима“ представляет такую же лирическую прелюдию к отдельной сцене, но помещенную, как в „Паризине“, в начале поэмы. Это опять—описание ночи, однако—построенное из других мотивов:

Свод неба мраком обложился;
В волнах Варяжских лунный луч,
Сверкая меж вечерних туч,
Столпом неровным отразился.
Качаясь, лебедь на волне
Заснул, и все кругом почило...
Но вот по темной глубине
Стремится белое ветрило...

В соответствии с различием в начале байронической поэмы вступления—„запева“ и „зачина“—в ее окончании необходимо различать „исход“ и „эпилог“. Выше было отмечено, что развитие сюжета в большинстве поэм лирически обрывается, оставляя простор для эмоционального вчувствования в недосказанную поэтом судьбу героев. Однако, Пушкин в исходе поэмы охотно помещает объективный, пластический образ, картину, которая в синтетической форме подводит итог лирическому развитию рассказа. Этим законченным, пластическим образом, полным эмоционального смысла, должна отзвучать его поэма.

В „Кавказском Пленнике“, после романтически-неясного описания смерти черкешенки,—картина рассвета, серого утра, приближения к русскому лагерю, как бы воплощенное в объективном изображении лирическое чувство освобождения от жизни, прожитой в плену, теперь уходящей в прошлое, вместе с освобождением пленника и смертью черкешенки и редеющим сумраком ночи, уже пережитой:

Редел на небе мрак глубокой,
Ложился день на темный дол,
Взошла заря. Тропой далекой
Освобожденный пленник шел,
И перед ним уже в туманах
Сверкали русские штыки,
И окликались на курганах
Сторожевые казаки.

В „Бахчисарайском Фонтане“ повествование обрывается романтически-неясными словами о судьбе Марии и Заремы, но исход поэмы образует пластический, эмоционально-содержательный образ—описание фонтана, воздвигнутого Гиреем, как память о Марии. Лирический характер этого описания создается подбором эмоционально-действенных мотивов и сравнением, которое подчеркивает лирическое содержание объективной картины. Так, у Байрона последняя строфа „Абидосской Невесты“ содержит описание могилы Зюлейки (Ab. 1146 сл.). У Пушкина:

Есть надпись: едкими годами
Еще не сгладилась она.
За чуждыми ее чертами
Журчит во мраморе вода
И каплет хладными слезами,
Не умолкая никогда.
Так плачет мать во дни печали
О сыне, падшем на войне...

В „Цыганах“ судьба Алеко после убийства Земфиры остается недосказанной, но исход поэмы образует законченный пластический образ: одинокая телега Алеко, на месте веселого ночлега кочевников, картина безлюдия и покинутости и надвигающейся ночи. Лирическое содержание картины подчеркивается опять поэтическим сравнением,— прием, заимствованный Пушкиным у Байрона. Так, „Паризина“ заканчивается сравнением одинокого герцога Азо со старым дубом, разбитым молнией, который уже не пустит свежих ростков (P 579—86). У Пушкина:

...Лишь одна телега,
Убогим крытая ковром,
Стояла в поле роковом.
Так иногда перед зимою,
Туманной утренней порою
Когда подъемлется с полей
Станица поздних журавлей
И с криком вдаль на юг несется,
Пронзенный гибельным свинцом
Один печально остается,
Повиснув раненым крылом.
Настала ночь; в телеге темной
Огня никто не разложил.
Никто под крышею подъемной
До утра сном не опочил.

Присутствие в поэмах Пушкина особого, самостоятельного эпилога существенным образом отличает их построение от „восточных поэм“. Эпилог в „южных поэмах“ обычно образует самостоятельную заключительную главу — за исключением „Бахчисарайского Фонтана“, где все же границы его вполне отчетливы („Покинув север, наконец...“). Пушкин переносит в эпилог те признания биографического характера, которые у Байрона встречаются в середине рассказа (воспоминание о плавании через Геллеспонт в начале II песни „Абидосской Невесты“, ст. 510—520) или в прологе („Осада Коринфа“). В „Бахчисарайском Фонтане“ эти признания носят интимно-лирический характер, вызван-

ный воспоминанием о крымской любви: „Я помню столь же милый взгляд и красоту еще земную...". „Безумец! Полно, перестань! Не растравляй тоски напрасной!.." Чаще они непосредственно связаны с сюжетом: поэт описывает те личные впечатления, которые привели его к данной теме. Он говорит о своем пребывании на Кавказе („Так Муза, легкий друг мечты, к пределам Азии летала.... Ее пленял наряд суровый племен, возросших на войне..."); он вспоминает крымское путешествие („Я посетил Бахчисарая в забвеньи дремлющий дворец") и встречи с цыганами в бессарабских степях („За их ленивыми толпами в пустынях часто я бродил"). Такой биографический ключ к содержанию рассказа был совершенно невозможен в поэме старого стиля: в романтической поэме он подготовлен эмоциональным тоном всего рассказа, личным голосом поэта, звучащим в лирической манере повествования, его эмоциональным участием в судьбе героев. Рядом с этим мы находим у Пушкина в эпилоге те отступления сентенциозного, обобщающего, морализующего характера, которые у Байрона вплетаются в самый рассказ, сопровождают психологический портрет героя, описание его душевных состояний и действий. Пушкин в этом отношении гораздо сдержаннее в самой поэме; но в эпилоге он сообщает свои выводы и произносит суд над своими героями („Но счастья нет и между вами, природы бедные сыны.... И всюду страсти роковые и от судеб защиты нет"). Так в „Цыганах"; в „Бахчисарайском Фонтане" в эпилог попадает вневременное и обобщенное описание красот южной природы, которое у Байрона обычно служит увертюрой поэмы („Волшебный край, очей отрада! Все живо там: холмы, леса..." и т. д.). Однако, и в этом случае Пушкин, в противоположность Байрону, переходит от обобщенного и вневременного описательного каталога к конкретной и законченной картине, которой завершается поэма:

...Все чувства путника манит,
Когда, в час утра безмятежной,
В горах, дорогою прибрежной,
Привычный конь его бежит,
И зеленеющая влага
Пред ним и блещет и шумит
Вокруг утесов Аю-дага...

Но особенно интересно присутствие в „Кавказском Пленнике" и „Цыганах" тех сверхъиндивидуальных мотивов, национальных, исторических, государственных, которые указывают на связь Пушкина с объективным историческим вдохновением русской хвалебной оды XVIII века и обнаруживают в нем уже в эти ранние годы будущего певца русской государственности, автора исторической эпопеи „Полтава" и „Медного Всадника":

В „Цыганах":

В стране, где долго, долго брани
Ужасный гул не умолкал,
Где повелительные грани
Стамбулу русский указал,
Где старый наш орел двуглавой

Еще шумит минувшей славой,
Встречал я посреди степей,
Над рубежами древних станов
Телеги мирные цыганов,
Смиренной вольности детей...

В „Кавказском Пленнике":

„...И воспою тот славный час,
Когда, почуя бой кровавый,
На негодующий Кавказ
Поднялся наш орел двуглавый;
Когда на Тереке седом
Впервые грянул битвы гром
И грохот русских барабанов,
И в сече, с дерзостным челом,
Явился пылкий Цицианов;
Тебя я воспою, герой,
О Котляревский, бич Кавказа!...
... Поникни снежною главой,
Смирись, Кавказ: идет Ермолов!
И смолкнул ярый крик войны:
Все русскому мечу подвластно...

Эти объективные, надъиндивидуальные, государственно-исторические темы в эпилоге лирической поэмы, с ее новеллистическим, эмоционально-окрашенным сюжетом и личным, интимным источником вдохновения, всего лучше указывают, какими путями должно было впоследствии пойти искусство Пушкина, преодолев влияние байронизма. Кн. Вяземский, стоявший на страже нового романтического искусства, был естественно изумлен, увидев в байронической поэме эти отражения старомодной торжественной оды, и счел их, не только по политическим соображениям, „настоящим анахронизмом". „Мне жаль",—писал он Тургеневу 27 сентября 1821 года (Остафьевский Архив, II, 274),— „что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. Что за герой Котляревский, Ермолов? Что тут хорошего, что он, «как черная зараза, губил, ничтожил племена»? От такой славы кровь стынет в жилах, и волосы дыбом становятся. Если бы они просвещали племена, то было бы что воспеть. Поэзия—не союзница палачей; политике они могут быть нужны, и тогда суду истории решать, можно ли ее оправдать, или нет; но гимны поэта не должны быть славословием резни. Мне досадно на Пушкина: такой восторг — настоящий анахронизм..."

5.

Существенным элементом композиции байронической поэмы является присутствие в ней лирических монологов и диалогов. Вершинность построения сюжета естественно тяготеет к драматической композиции: прямая речь усиливает драматическую наглядность законченной, перед нашими глазами развертывающейся сцены. В балладной композиции это — традиционный прием: в повествовательной форме сообщается лишь о переходных моментах действия, на драматических

вершинах герой сам рассказывает в прямой речи о событиях и переживаниях. Кольридж и Вальтер-Скотт в своих лирических поэмах широко пользовались приемами драматизации. То же мы находим в „восточных поэмах" Байрона. При этом менее существенны отрывки с чисто драматическим обменом коротких реплик, обусловленных данной ситуацией (например, разговор рыбака и эмира перед казнью Леилы, G. 358 сл., столкновение между Эццелино и Ларой на балу, L. I, XXII—XXIII). Напротив того, оригинальную особенность поэмы Байрона образуют лирические признания героев, их эмоционально-окрашенная исповедь, которая переводит нас из объективного рассказа о событиях в непосредственно раскрывающийся душевный мир героя. Эти длинные лирические тирады имеют чисто условный характер: они лишь в незначительной степени мотивированы, как „разговор" двух действующих лиц, и скорее обращены к идеальному слушателю и зрителю; в этом смысле позволительно говорить о „ложном диалоге". В стилистическом отношении такие признания героев ничем не отличаются от слов самого автора: Байрон даже не пытается индивидуализировать речевую манеру действующих лиц. Такой характер имеет, например, разговор между Конрадом и Медорой, между пленным Корсаром и Гюльнарой: в лирических тирадах Медоры непосредственно выражается ее душевное состояние, любовь к корсару, беспокойство за его судьбу, боязнь разлуки и т. д. (С. 366—397, 410—449); в ответных тирадах Конрада заключен рассказ о его разочаровании, об отношении к людям и к единственно-любимой (С. 398—409, 450—65); и те и другие отрывки—одинаково в стиле патетической риторики самого Байрона, когда он описывает душевные переживания своих героев от своего имени, но с эмоциональным участием к их личности и судьбе. Нередко слушатель, перед которым раскрывает свою душу герой, является безответным, и тогда вместо „ложного диалога" мы имеем настоящий лирический монолог, так или иначе мотивированный: исповедь Гяура перед священником, Уго перед отцом своим на суде, Селима перед Зюлейкой в сцене ночного свидания. В таком лирическом монологе, как уже было сказано, может заключаться и повествовательный элемент—рассказ о прошлом героя, Vorgeschichte поэмы. Но, вложенная в уста самого героя, эта повествовательная часть получает еще в большей степени лирическую окраску, чем обычно в рассказе поэта, перемешивается с лирическими возгласами и признаниями, являясь перед нами в субъективном искажении, под углом зрения рассказчика. Наиболее последовательной формой такой драматизации можно считать рассказ от первого лица (так наз. „Ich-Erzählung"): в „Шильонском Узнике" рассказ ведется от лица героя, в „Мазепе" рассказ героя обрамлен короткими вступлением и заключением, намечающими его обстановку и повод. Таким образом автор окончательно отождествляется с рассказчиком, и лирический стиль поэмы, ее эмоциональная окраска, мотивируется монологической композицией.

В „южных поэмах" Пушкин, как и Байрон, охотно пользуется приемами драматизации. Первое свидание черкешенки и пленника развернуто в форме „ложного диалога", т. е. обмена лирическими признаниями, далеко выходящими за пределы данной драматической ситуации. Лирические тирады пленника, обращенные к черкешенке, раскры-

вают душу героя в лирической исповеди, переводя нас из мира внешних событий во внутренний мир души, сосредоточенной на собственных переживаниях. Ср. I тирада (58 стихов): „Забудь меня: твоей любви, твоих восторгов я не стою... Без упоенья, без желанья я вяну жертвою страстей. Ты видишь след любви несчастной.... Оставь же мне мои железы, уединенные мечты, воспоминанья, грусть и слезы....“ II тирада (10 ст.): „Не плачь: и я гоним судьбою, и муки сердца испытал....“ Двум лирическим монологам пленника, обращенным к черкешенке, как идеальному слушателю, соответствуют две тирады черкешенки, в словах которой, в непосредственной лирической форме, открывается владеющая ею любовь. Так в „Корсаре“ Гюльнара и пленный Конрад обмениваются лирическими признаниями, причем существенно сходство темы: пленный корсар открывает в тюрьме своей будущей избавительнице любовь, которая соединяет его с „другой“. Ср. I тирада черкешенки (23 ст.): „...Пленник милый, развесели свой взор унылый.... Скрываться рада я в пустыне с тобою, царь души моей! Люби меня; никто доныне не целовал моих очей!..“ II тирада (23 ст.): „Ах, Русский, Русский, для чего, не зная сердца твоего, тебе навек я предалася...“ и т. д. Как у Байрона, речевой стиль в этих тирадах не индивидуализован. Приемы эмоциональной окраски лирически-взволнованной речи — те же самые, как в лирическом повествовании или характеристике от имени автора. Но зато поэт имеет возможность заставить нас выслушать лирическое признание, переходящее из мира внешних событий непосредственно во внутренний мир героя.

В „Бахчисарайском Фонтане“ в уста Заремы вложен большой монолог, обращенный к Марии, как молчаливому слушателю, и заключающий лирически-окрашенный рассказ о событиях, предшествующих началу поэмы (Vorgeschichte), о ее прошлом и о любви к Гирею:

„...Родилась я не здесь, далеко,
Далеко... но минувших дней
Предметы в памяти моей
Доныне врезаны глубоко...“ и т. д. (80 стихов).

По отзыву Олина, „в этом прекрасном рассказе Байронизм мастерски выдержан“ (стр. 270). В композиционном отношении этот монолог приближается к исповеди Селима, Гяура, Уго.

В „Братьях Разбойниках“, как в „Шильонском Узнике“ и „Мазепе“, окончательно утверждается рассказ от первого лица (Ich-Erzählung); лишь краткая описательная экспозиция предваряет рассказ старшего брата (40 ст. из 235 ст.). Потребность изображения действия изнутри, не как внешнего события, а как переживания героя, находит здесь наиболее отчетливое выражение. Интересно отметить внутри этого эмоционально-окрашенного рассказа от имени героя применение тех же обычных приемов драматизации: монолог второго брата передается прямой речью, образуя драматическую вставку в рассказе первого брата. Ср. I вставка: „...Он говорил: «Где скрылся ты? Куда свой тайный путь направил?...»“ (13 ст.); II вставка: „Брат! сжалься над его слезами, не режь его на старость лет...“ (8 ст.).

Рядом с лирическим монологом Пушкин употребляет также обычный драматический диалог. На вершине развития сюжета, в драмати-

чески замкнутой сцене, краткий обмен реплик между действующими лицами, быстрый по темпу перебой вопросов и ответов, заменяет эпический рассказ и служит непосредственным отражением действия.

В „Кавказском Пленнике“:

„Ты волен, дева говорит,
Беги!“ Но взгляд ее безумный
Любви порыв изобразил.
Она страдала. Ветер шумный,
Свистя, покров ее клубил.
„О, друг мой! Русский возопил,
Я твой навек, я твой до гроба.
Ужасный край оставим оба,
Беги со мной...“—Нет, Русский, нет...

В „Бахчисарайском Фонтане“—без обозначения говорящих лиц:

„Кто ты?.. Одна, порой ночною,
Зачем ты здесь?“—Я шла к тебе:
Спаси меня; в моей судьбе
Одна надежда мне осталась...

В законченной форме драматизация повествования представлена в „Цыганах“. Повествовательные отрывки (223 стиха) расположены здесь в начале поэмы (экспозиция), в заключительных сценах и в переходном отрывке („Прошло два года...“). Остальные моменты рассказа образуют ряд драматических сцен, иногда с несколькими вводными стихами, определяющими ситуацию. Таким образом основная часть действия проходит перед нами в драматически-наглядной форме, не как рассказ третьего лица, хотя бы эмоционально-окрашенный и драматически-оживленный, как в других поэмах. Некоторые диалоги имеют чисто драматический характер, образуя существенные моменты в развитии сюжета: так, в особенности, разговор между Земфирой, Алеко и стариком у люльки младенца, когда Земфира дает понять своему мужу, что любит другого („Старик на вешнем солнце греет...“), или первый диалог между Земфирой и молодым цыганом, или сцена убийства. Интересно с этой точки зрения появление сценических указаний в прозаической форме: „Уходит и поет: „Старый муж“ и пр.“. В других случаях перед нами интимное признание героя, исповедь, лирический монолог обычного типа или „ложный диалог“, вводящий нас непосредственно в душевный мир героя:

„О чем жалеть? Когда б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволю душных городов...“

Или:

„Я не таков. Нет, я, не споря,
От прав моих не откажусь...“

Всего в „Цыганах“ из общего числа 539 стихов 316 приходится на драматическую часть.

Введение в поэму драматических элементов, особенно в такой обнаженной форме, как в „Цыганах", естественным образом вызвало внимание современных критиков. Кн. Вяземский, как уже было указано, отмечает, что „Поэма Цыганы составлена из отдельных явлений, то описательных, то повествовательных, то драматических", между которыми он видит не „математическое последствие", а „нравственную связь" и „гармоническое" согласование (М. Т. 1827, ч. 15, стр. 115). В рецензии „ Карманной книжки для любителей русской старины" (1829) неизвестный автор (вероятно, Олин) указывает: „Отличительная черта Стихотворения — форма повествования в смеси с диалогической или разговорной: она расположена с большим искусством, прелестно, и дает какой-то новый, необыкновенный вид Сочинению" (стр. 259). „Северная Пчела" (1827, № 65) возбуждает по этому поводу вопрос о смешении жанров и решает его в пользу свободы поэта от традиционных правил старой поэтики. „Вообще стихотворение сие отменно нравится свежестью предмета и рассказа, иногда повествовательного, иногда драматического. Есть и теперь еще у нас тесные любители форм, пущенных за закон обычаем и давностью, люди, для которых всякая картина должна быть в рамках и под стеклом, или иначе она не картина. Эти люди, вероятно, станут спрашивать: почему Сочинитель не сказал того, не выполнил другого, не кончил третьего? Потому, милостивые государи, что он писал, следуя своему воображению, которое у Поэта подчиняется тем же уставам, какими правятся события мира существенного. Разве можно спрашивать у судьбы: почему случилось то, а не это? почему окончилось так, а не вот как? Поэт в каждом своем произведении должен быть творец, а не подражатель: ему нет нужды беспрестанно держать в голове, что в стольких-то Комедиях действующие лица ссорятся из любви и мирятся чрез посредство слуг и служанок; что в стольких-то Трагедиях постороннее, холодное лицо пространно рассказывает о плачевной развязке драмы; что в стольких-то Поэмах герой сходит в ад, повествует о минувших своих бедствиях и сражается с существами живыми и мечтательными. Он свободен в выборе своего предмета... Не менее свободен он в выборе формы и отделке стихов..."

К числу особенностей лирико-драматической композиции „южных поэм" относится присутствие в них лирических песен: эти песни имеют строфическое строение и иногда написаны особым размером. В „Кавказском Пленнике" мы имеем „Черкесскую песню"; в „Бахчисарайском Фонтане" „Татарскую песню"; в „Цыганах"—песню о птичке и молдаванский романс („Старый муж..."). Байрон также нередко вводит лирическую песню, написанную в строфической форме, иногда—особым размером, в повествование своих поэм: в „Корсаре" сюда относится песня Медора, в „Дон-Жуане" (гл. III)—песня о Греции, в „Чайльд Гарольде" имеется песня в каждой из четырех частей (ср. особенно во II ч. — песня-пляска дикарей сулиотов: „Тамбурги! Тамбурги!"). Вставные песни, баллады и т. д. встречаются также во всех поэмах (и в романах) Вальтера Скотта. Интересно отметить существование того же приема в немецком романтическом романе, у Тика, Брентано, Эйхендорфа, и в „Вильгельме Мейстере" Гёте, родоначальнике этой серии романов. Во всех этих примерах, вероятно, сказывается

общая эстетическая потребность эпохи: прервать объективное течение рассказа непосредственным выражением лирического волнения, дать определенный эмоциональный ключ к эпическому произведению, нередко романтически окрашенному личным чувством автора. Пушкин в этом смысле несколько отличается от Байрона и немецких романтиков и скорее приближается к Вальтеру Скотту: „печальную" любовную песню Медоры, заключающую интимное признание, стихотворную исповедь Чайльд-Гарольда (в стансах к Инесе), восторженный гимн певца греческого восстания в „Дон-Жуане", выражающий мысли и чувства автора, он заменяет объективными полудраматическими композициями, народными песнями, которые служат скорее этнографической иллюстрацией, характерным элементом экзотической обстановки, чем непосредственно-лирическим, песенным выражением эмоционального волнения героя или поэта. Впрочем, песня сулиотов в „Чайльд Гарольде" также приближается к типу этнографических иллюстраций.

ГЛАВА III.

Лирическая манера повествования.

1.

Под лирической манерой повествования я понимаю систему приемов, которые придают рассказу повышенную эмоциональную окраску, создавая впечатление заинтересованности поэта, его эмоционального участия в судьбе своих героев, интимно-личного, взволнованно-лирического отношения к их словам и переживаниям, нередко даже—как бы эмоционального отождествления поэта с личностью и судьбой того или иного из действующих лиц. В классической эпопее старого стиля эти приемы отсутствуют: отсюда—ее объективный тон, т. е. такая форма рассказа, при которой поэт скрывается за своими героями и исчезает в ходе внешних событий. Напротив того, в лирической поэме внешние события приобретают особую эмоциональную экспрессивность, субъективный, лирический смысл, как непосредственное выражение переживаний поэта; не только в т. н. „лирических отступлениях" проявляется это лирическое настроение,—оно окрашивает собою весь рассказ, который сопровождается эмоциональным участием поэта и как будто произносится взволнованным голосом. Морфологическим признаком такой манеры повествования являются: 1. вопросы поэта, прерывающие рассказ и обнаруживающие его лирическую заинтересованность; 2. восклицания, как непосредственное выражение эмоционального волнения; 3. обращения поэта к своему герою, нередко в форме вопроса и восклицания; 4. лирические повторения, т. е. различные формы анафоры и синтаксического параллелизма, не оправданные логически (повторением события или риторическим стремлением к усилению впечатления), но подчеркивающие эмоциональную взволнованность рассказчика; наконец, 5. лирические отступления, в которых поэт говорит уже непосредственно от себя, раскрывая эмоциональное воздействие рассказа на его собственный душевный мир.

Лирическая манера повествования принадлежит к числу существенных признаков байронической поэмы, хотя не является ее исключительным достоянием. В сентиментально-романтическую эпоху приемы эмоционального стиля получили самое широкое распространение; их присутствием определяется прежде всего лирический характер, т. н. „субъективная окраска", романтической прозы (напр. у Шатобриана, немецких романтиков и т. п.). В русской литературе романтической эпохи особенно яркий пример представляет творчество Гоголя. На вопросах, восклицаниях и синтаксических повторениях построены лирические описания природы его малорусских повестей („Знаете ли вы украинскую ночь?...", „Чуден Днепр..." и т. п.). Те же приемы возвращаются в романтическом повествовании, напр., в „Страшной Мести" („Отчего не поют казаки?..") или в „Тарасе Бульбе" (смерть Кукубенка: „Казаки, казаки! не выдавайте лучшего цвета вашего войска!..."). Понятно, что „лирические отступления" в „Мертвых Душах" особенно богаты подобными приемами: „Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься?.." и др. Но сходное построение употребляется также при характеристике героев и становится признаком эмоциональной заинтересованности автора в их душевном состоянии; напр., в биографии Тентетникова: „Что значили эти рыдания? Обнаруживала ли ими болеющая душа скорбную тайну своей болезни,— ч т о не успел образоваться и окрепнуть начинавший в нем строиться высокий внутренний человек; ч т о, неиспытанный измлада в борьбе с неудачами, не достигнул он до высокого состояния возвышаться и крепнуть от преград и препятствий; ч т о, растопившись подобно разогретому металлу, богатый запас великих ощущений не принял последней закалки; ч т о слишком для него рано умер необыкновенный наставник"... и т. д.

В лирических описаниях Тургенева—те же приемы эмоционального стиля—повторения, вопросы, восклицания—как признак лирической окраски рассказа. Так, напр., в отрывке „Лес и степь". Напряженное лирическое настроение поэта на вершине такого описания охотно разрешается эмоционально-взволнованным вопросом, как в известном описании ночного пейзажа („Три встречи"): „Чего ждала эта теплая, эта не заснувшая ночь? Звука ждала она, живого голоса ждала эта чуткая тишина..." [14]. В употреблении вопросов, восклицаний, лирических повторений и т. д. будущий историк романтической прозы несомненно обнаружит известную традицию, с которой сознательно порывает реалистическая проза середины XIX века (во Франции—Стендаль и Флобер, в России, напр., Л. Н. Толстой); однако, с другой стороны, независимо от исторической традиции эмоционально-взволнованного, субъективно-лирического повествования, объясняющего применение таких приемов, они являются сами собой всякий раз, когда повествование почему-либо приобретает лирическую окраску (напр., в новейшее время—в лирической прозе некоторых русских символистов).

В эпоху, предшествующую „южным поэмам" Пушкина, лирическая манера повествования сложилась уже с достаточной отчетливостью, напр. в сентиментальной повести Карамзина. В „Бедной Лизе" эмоциональное участие автора в судьбе героев совершенно очевидно и проявляется в обычной форме. „Она бросилась в его объятия—

и в сей час надлежало погибнуть непорочности!— Эраст чувствовал необыкновенное волнение крови своей—никогда Лиза не казалась ему столь прелестною—никогда ласки ее не трогали его так сильно—никогда ее поцелуи не были столь пламенны—она ничего не знала, ничего не подозревала, ничего не боялась—мрак вечера питал желания—ни одной звездочки не сияло на небе—никакой луч не мог осветить заблуждения.—Эраст чувствует в себе трепет—Лиза также, не зная отчего—не зная, что с нею делается... Ах, Лиза, Лиза! *где* ангел хранитель твой? *Где*—твоя невинность?" Многочисленные лирические отступления, построенные на вопросах, восклицаниях и повторениях, полушутливо оправдываются примером Стерна („Любезный читатель! прости мне сие отступление! Не один Стерн был рабом пера своего"). Напр. в „Наталье Боярской Дочери": „Так, красавицы! ваша жизнь с некоторых лет не может быть щастлива, естьли течет она, как уединенная река в пустыне.... Напрасно, обманывая самих себя, хотите вы пустоту души своей наполнить чувствами девической дружбы; напрасно избираете лучшую из подруг своих в предмет нежных побуждений вашего сердца! Нет, красавицы, нет! сердце ваше желает чего-то другого: оно хочет только сердца, которое не приближалось бы к нему без сильного трепета; которое вместе с ним составляло бы одно чувство, нежное, страстное, пламенное—а где найти его, где?..."

Из современников Пушкина А. А. Бестужев-Марлинский в своих „романтических" повестях является наиболее ярким выразителем такого лирического стиля. Напр. „Мулла-Нур" (Полн. собр. сочин. 1838, ч. IX, стр. 157): „...О, какая тихая, прелестная ночь растекалась тогда по Дагестану! Тихая, *как* чистая совесть; прелестная, *как* самая молодость, томящаяся *в* таинственном огне своих желаний, *в* радужных парах мечты своей! На востоке, перед очами Искандера, море подобно хрустальной стене возникало гранью небосклона с золотой трещиной посредине. Внизу, будто по дну моря, видимого сквозь прозрачную влагу, расстилалась Кубинская долина и побережья Самбура, чуть-чуть потопленные зыбью туманов. Влево тянулись, толпились, мерцали, чернели, зубчатые волнистые верхи Кара-сырта и Кюрингских, Табасаранских, Кара-Кайтахских гор. Они были безмолвны и чудны, как сонные грезы, облегшие ложе дива — Шаг-дага, погруженного в очарованный сон на снеговых подушках своих. *И* тихо разливался аромат лугов по охладевшим слоям горного воздуха, *и* усладою журчал невдалеке горный ключ, летя падучею, но не гаснущей звездой с утеса; *и* все в небе и на земле было очарование, повторенное зеркалом души, *не только* взора, слышное *не только* тимпану уха, но и сердца; очарование *в* воздухе, *в* камне, *в* тишине ночи, *в* сладкозвучной песне природы. О, какое бы юное, любящее сердце не распустилось негою, как ночной цветок под свежим дыханием южной ночи, и не отдало ей своего благоухания в замену капель росы?..."

Первая поэма Пушкина, „Руслан и Людмила", по своему сюжету и композиции весьма не похожая на последующие байронические поэмы, уже обнаруживает в манере повествования довольно явственные при-

знаки того лиризма, который отличает новую литературную эпоху. Как все подобные сказочно-шутливые поэмы, она предполагает фикцию рассказчика, т. е. поэт не скрывается за своими героями, а выступает свободно от своего имени, давая то ироническое, то эмоционально-сочувственное освещение событиям рассказа. Вступления к отдельным песням, лирические вставки и т. п. выражают эту тенденцию особенно отчетливо, но она находит себе отражение и в самой манере повествования.

Наименее показательны в этом отношении те довольно многочисленные вопросы автора, которые служат приемом перехода от одного героя к другому и по существу немногим отличаются от других подобных формул перехода („Но возвратимся же к герою..."). Напр.: „А наш Фарлаф?" „Но что же добрый витязь наш?" „Что ж наша пленница теперь?..." „Но что сказал я? Где Руслан?..." „А Черномор?..." „Но что сказал великий князь?..." Однако, такие формулы могут также иногда служить выражением эмоциональной заинтересованности автора в судьбе своих героев. Напр.: „Что ж делает моя княжна, моя прекрасная Людмила?" „Что будет с бедною княжной? О, страшный вид: волшебник хилой..." „Увы, что ждет ее теперь?" „Кого же в рыбаке счастливом наш юный витязь узнает?" Но особенно отчетливо—при сочетании вопросов с повторениями:

Но кто трубил? Кто чародея
На сечу грозну вызывал?
Кто колдуна перепугал?
Руслан...

Лирическое описание оживляется эмоциональными вопросами:

Вы слышите ль влюбленный шопот
И поцелуев сладкий звук,
И прерывающийся ропот
Последней робости?...

Иногда описание приобретает лирический характер, благодаря ряду восклицаний, связанных синтаксическим параллелизмом:

Как часто грудь ее вздыхает!
Как часто тихое лицо
Мгновенной розою пылает!...

В отдельных случаях восклицания являются признаком эмоционального отождествления поэта со своим героем, высказывая отношение к событию с точки зрения героя: „О, горе: нет подруги милой!" Или: „И вдруг... о, страх!... и в самом деле раздался шум..." Обращение к герою выражает эмоциональное участие в его судьбе. Напр.: „Что делаешь, Руслан несчастной, один в пустынной тишине?" Или: „Несчастная! когда злодей, рукою мощною своей тебя сорвав с постели брачной, взвился, как вихорь, к облакам.... ты чувств и памяти лишилась..." Или, в сцене ночного свидания Ратмира с девой:

И при серебряной луне
Мелькнула дева. Сны крылаты,
Сокройтесь, отлетите прочь!
Проснись—твоя настала ночь!
Проснися—дорог миг утраты!...

Наконец, отступления поэта в некоторых случаях носят характер лирических, эмоциональных раздумий по поводу рассказа:

Ах, если мученик любви
Страдает страстью безнадёжно;
Хоть грустно жить, друзья мои,
Однако жить еще возможно.
Но после долгих, долгих лет
Обнять влюбленную подругу,
Желаний, слез, тоски предмет,
И вдруг, минутную супругу
Навек утратить... о, друзья,
Конечно лучше б умер я!...

Итак, в „Руслане и Людмиле“ уже появляются признаки самостоятельного развития новой, лирической манеры повествования. Однако, на протяжении такой большой поэмы, они не очень многочисленны и почти всегда разрознены; лирическая манера повествования не отражается более глубоким образом на построении целых отрывков описания или рассказа (напр. в форме широко развернутого синтаксического параллелизма); самый характер сюжета и композиции, чисто повествовательный, не предрасполагает к эмоционально-лирической окраске всей поэмы. Поэтому личный тон рассказа, не всегда лирический, чаще шутливый, мотивируется фикцией рассказчика, то насмешливого, то сочувственного, в соответствии с традицией литературного жанра, к которому примыкает „Руслан и Людмила“. В байронических поэмах, под влиянием нового задания, лирический стиль Пушкина становится более отчетливым и последовательным—и в этом, несомненно, влияние „восточных поэм“.

2.

Если повествование развивается в ряде положительных утверждений, его синтаксическая форма создает впечатление объективного рассказа, нигде не прерываемого личным отношением рассказчика. Если, напротив того, поэт задает вопросы, он сам проявляет эмоциональную заинтересованность в рассказе и выступает, как говорящее и действующее лицо.

Так—в „восточных поэмах“ Байрона. Поэт рассказывает нам событие или действие героя. Он знает заранее его течение, но становится на точку зрения удивленного или взволнованного слушателя или свидетеля событий. Во время казни Уго из окна башни раздается крик безумной Паризины; Байрон спрашивает: откуда этот безумный крик? (P. 489). Селим падает, сраженный выстрелом Джафира: чей это голос раздался? чье ружье выстрелило? чья пуля просвистела в воздухе?... (Ab. 1055). Лара получил в бою смертельную рану: почему так внезапно падает он с коня? (L. 1025). Гюльнара плачет о судьбе пленного

Корсара: что за жемчужина скатилась и сверкает на его кандалах? (C. 1145). Зюлейка идет на свидание с Селимом: зачем она покинула гарем в такую бурную ночь? (Ab. 568). Спасенная Конрадом героиня навещает его в темнице: как могла она проникнуть туда, незамеченная часовыми? (C. 1012). Исчезает Эццелино: почему он не явился в назначенный час?.. (L. 672), где находился все это время? (L. 742). Так обыкновенные события рассказа становятся неожиданными, таинственными и непонятными, приобретают романическую окраску, эмоциональную значительность и личный интерес.

В особенности в зачине повествования внимание читателя останавливается вводящим вопросом. При появлении нового действующего лица Байрон открывает новую сцену вопросом, в котором звучит эмоциональное участие, взволновинный личный интерес. Таким вопросом вводится первое появление Гяура—картина всадника на бешено скачущем коне: „Кто это мчится на черном скакуне во весь опор?“ („Who thundering comes on blackest steed?...“ G. 180). Такой же вопрос сопровождает вторичное появление Гяура во главе разбойников-арнаутов: „Кто ведет их за собой — с заморским мечом в правой руке, сверкающим далеко вокруг?...“ („Who leads them on with foreign brand far flashing in his red right hand?“ G. 608). Первое упоминание о Конраде—таинственный образ одинокого и задумчивого героя: „Кто этот одинокий путник, который стоит у входа в пещеру и смотрит на далекое море?...“ (C. 129). Первое упоминание о Гюльнаре — кто та красавица, которую корсар вынес на руках из пылающего дворца? (C. 827). Ее новое, внезапное появление в темнице вводится таким же вопросом: „Он спит... Кто это наклоняется над мирно спящим? Не серафим ли, ниспосланный на землю, чтобы принести ему спасение?...“ (C. 1000). В исходе повествования вопрос подчеркивает таинственность развязки. Так, Байрон сомневается в судьбе Гяура и Леилы: бежал ли он или погиб? был ли он один или со своей спутницей? („and did he fly or fall alone“, G. 278). Вопросы такого рода могут быть мнимыми: судьба героя уже известна читателю, но поэт продолжает спрашивать, как бы подсказывая читателю сомнение. „Разве Леила уже не живет во дворце Гассана?...“ (G. 445). Или о Зюлейке, „звезде“ Геллеспонта: „Почему потухли ее лучи?“ (Ab. 1143) Лирическим вопросом одинокого Джафира заканчивается повесть о смерти Зюлейки: „Где дочь моя? и отзвук скажет: где?“ (Ab. 1145).

Те же формы вопроса служат изображению душевной жизни героя. И здесь они означают интерес, участие, удивление: душевные тревоги действующих лиц не безразличны для поэта, который подчеркивает субъективную заинтересованность в их судьбе. Что чувствовал Гяур после неудачного похищения Леилы—„под тяжестью всех страданий, которые более всего терзают сердце?“ (G. 267). Что взволновало Зюлейку при неожиданной вести о сватовстве—„что вызвало ее волнение—простые девичьи страхи?“ (Ab. 225). Что означала молчаливая замкнутость Лары—„спокойствие души добродетельной? или окаменелость преступника, сознание вины и отчаяние?“ (L. 504). Почему он проводил целые ночи без сна? почему не искал развлечений, не принимал у себя гостей? (L. 147). Отчего Конрад перед разлукой с Медорой „вздрогнул и как бы исполнился печали?“ (C. 578). Отчего

герцог Азо, при известии об измене Паризины, вздрогнул „как будто услышал он трубу архангела?“ (P. 83). Отчего Гяур, бежавший из дворца Гассана, „внезапно обернулся и смотрит назад?“ (G. 221). Все такие вопросы или разъясняются предшествующими событиями, или непосредственно предпосылаются ответу—но самый тон взволнованного вопроса создает впечатление эмоциональной заинтересованности автора в личности и судьбе героев.

Многочисленные вопросы в „южных поэмах“ Пушкина мотивируются тем же художественным заданием; они вполне оправдываются лирической манерой повествования и, конечно, не являются „заимствованиями“ у Байрона. Но общее место таких вопросов в лирическом стиле поэмы и их специальная функция в зачине, исходе, характеристике и т. д. предопределяется заданием байронической поэмы, как определенного композиционного и стилистического единства. Так, при первом появлении героя мы имеем традиционный вводящий вопрос. Наиболее известный пример такого вопроса („Полтава“) неоднократно сближали со скачкой Гяура: „Кто при звездах и при луне так поздно едет на коне?“ В „Кавказском Пленнике“, как было указано, появление черкешенки сопровождается тем же возгласом неожиданности, как ночное посещение Гюльнары: „...Но кто в сиянии луны среди глубокой тишины идет, украдкою ступая?...“ В отрывке „Вадима“ первое упоминание о герое имеет обычную форму вводного вопроса: „...Чей это парус? Чья десница его во мраке напрягла?...“ „...Но кто же тот? Блистает младость в его лице...“ В исходе „Бахчисарайского Фонтана“ для поэта остается сомнение—отчего умерла Мария: „Но что же в гроб ее свело? Тоска ль неволи безнадежной, болезнь или другое зло, кто знает?...“ Но та же формула повторяется в рассказе о судьбе Бахчисарайского дворца, уже без всякой связи с фактической неясностью исхода, как „мнимый вопрос“, т. е. как обычная для эмоционального повествования стилистическая фигура: „...Где скрылись ханы? где гарем?...“ Внутри рассказа такой же „мнимый вопрос“ служит переходом к новому действующему лицу: „Они поют. Но где Зарема, звезда любви, краса гарема?...“ Та же форма вопроса может заменять объективное утверждение в рассказе о душевной жизни героя. Напр., в „Цыганах“: „Что ж сердце юноши трепещет? Какой заботой он томим?“ В длинной психологической экспозиции к „Бахчисарайскому Фонтану“ лирическое воздействие усиливается, благодаря развернутому параллелизму вопросов: „...Что движет гордою душою? Какою мыслью занят он? На Русь ли вновь идет войною, несет ли Польше свой закон?... Нет, он скучает бранной славой.... Ужель в его гарем измена стезей преступною вошла...? ...Нет, жены робкие Гирея, ни думать, ни желать не смея, цветут в унылой тишине.... Что ж полон грусти ум Гирея?...“ Экспозиция в форме вопросов сообщает необходимые сведения о герое и вместе с тем, в соответствии с общим заданием романтической поэмы, растворяет эти сведения в лирическом раздумьи поэта. Педантичный Олин в свое время уже заметил по поводу этой экспозиции, что поэт три раза „делает вопрос“ и вместе с тем „не отвечает на оный“ („Лит. Листки“, 1824, ч. II, 271).

Наконец, в эпилоге к „Бахчисарайскому Фонтану“ Пушкин описывает поэтическое видение таинственной „девы“, и лирический рас-

сказ становится загадочным и приобретает повышенную эмоциональную окраску, благодаря присутствию вопросов и синтаксических повторений:

...Чью тень, о, други, видел я?
Скажите мне: чей образ нежный
Тогда преследовал меня,
Неотразимый, неизбежный?
Марии ль чистая душа
Являлась мне, или Зарема
Носилась, ревностью дыша,
Средь опустелого гарема?...

О других случаях лирических вопросов ниже будет сказано подробнее.

3.

Как признак эмоционального стиля, восклицания играют в „восточных поэмах" первостепенную роль. Восклицаниями говорят между собою герои Байрона, неизменно одержимые сильными аффектами и страстями. Восклицаниями говорит и сам поэт, предпочитая лирическую манеру повествования объективному высказыванию. „О, счастливый!" восклицает он с сочувствием к герою, „увы!" или „горе!" — с состраданием. „О, счастлива, трижды счастлива!" — Зюлейка, что умерла так рано (Ab. 1123 — 25). „Ах, счастлив был бы Конрад", если бы погиб в бою (C. 999). Корсар, отправляясь в поход, в последний раз оборачивается назад: „Увы! глаза его видели знакомую башню на скале..."(C. 579). Заключенный в темницу, он слышит звук морского прибоя: „Увы! эти волны звучат так обманчиво-близко!" (C. 1425). Лара вступил в жизнь, очарованный ею, но скоро наступило разочарование; как это случилось, — „увы! он не рассказывал, но час пробуждения, наконец, наступил" (L. 129). Присутствие подобных эмоциональных возгласов окрашивает рассказ лирическим участием поэта. „Ах, теперь они уже не сражаются сомкнутым строем!" говорится о разбитых турецкими войсками сподвижниках Конрада (C. 853). „Да! в ее одинокой комнате все еще горит огонь..." (Ab. 545) рассказывает поэт о Зюлейке. То же самое в описаниях. Красота южной природы вызывает ряд лирических восклицаний: „О, дивный край!" („Fair clime!..." G. 7) — традиционное вступление лирического описания; „это — страна Востока, это — край Солнца!" (Ab. 16), „как радуешься каждому легкому ветерку, который приносит тебе благоуханье роз!" (G. 19). При описании прекрасной героини поэт обнаруживает душевное волнение: „О! в глазах ее отражалась душа!..." (Ab. 181). „О, Зюлейка была ослепительно прекрасна, как то недостижимое видение..." и т. д. (Ab. 162). „О, кто бы мог, при взгляде на юную Леилу..." и т. п. (G. 487). Точно также при описании загадочной и поражающей внимание внешности героя: „Как эти бледные губы порой искажались улыбкой!.." (G. 853). Эмоциональным интересом проникнута характеристика душевных состояний героя. „О, как он прислушивался к шумящим волнам океана!" говорится о пленном Корсаре (C. 1418). Или о нем же: „Как много воспоминаний

прошло перед ним в эти дни!" (С. 1621). „Ах! никогда он не любил так сильно, как теперь!" сочувственно указывает поэт при разлуке Конрада и Медоры (С. 582). В подобных местах эмоционального напряжения и лирического подъема рассказ ведется как бы с точки зрения действующих лиц, с которыми поэт отождествляется эмоциональным участием. Так, при троекратном появлении Гюльнары в темнице Конрада рассказчик переживает вместе с героем его удивление, тревогу, ожидание. „Да это она... как сердце его предсказывало... да, наконец, это она!" (С. 1003, 1441, 1573). С точки зрения Конрада он дает выражение своему ужасу и отвращению при виде кровавого пятна на челе преступной Гюльнары: „О, легкий, но бесспорный след совершенного злодеяния — это кровь!" (С. 1585). Пожелание Конрада скорее добежать до башни, где томится безутешная Медора, выражается сочувственным возгласом поэта: „О, если бы иметь крылья, более сильные, чем крылья сокола, чтобы подняться, как стрела, на эту вышину!" (С. 1743). Настроение освобожденного героя выражает восклицание поэта: „Да, он опять свободен!" — „свободен, как горный ветер!" (С. 1609, 1697) и мн. др. Такие восклицания с точки зрения героя приближаются к прямой речи, т. е. к драматической форме, и эмоциональное участие в рассказе переходит в полное отождествление героя и рассказчика. Драматическая форма отдельных замкнутых вершин повествования незаметно подготовлена лирической манерой повествования, при которой поэт перестает быть объективным рассказчиком и сам переносится на место своих героев. С другой стороны, т. н. „лирические отступления" являются результатом более широкого развертывания и обособления тех эмоциональных суждений и оценок, которые неизменно сопровождают в лирической поэме рассказ о внешних событиях, описания и характеристики, хотя бы в простейшей форме лирического восклицания.

В „южных поэмах" Пушкина эмоциональное участие поэта принимает те же формы. Нередко объективное течение рассказа прерывается эмоциональным суждением рассказчика, лирическим выражением непосредственного чувства. Напр. в „Бахчисарайском Фонтане": „У в ы! дворец Бахчисарая скрывает юную княжну..." Или: „У в ы, Зарема, что с тобой?..." Или: „И г о р е той, чей шопот сонный чужое имя называл!..." Или еще: „Какая б ни была вина, у ж а с н о было наказанье!..." Описание красот южной природы открывается традиционным восклицанием: „Волшебный край! Очей отрада!.." (Б. Ф.) „Великолепные картины!" (К. Пл.). Точно также — северный пейзаж в отрывке „Вадима": „Суровый край!.." (ср. у Байрона: „Fair clime") В „Братьях Разбойниках" вводным восклицанием открывается этнографический каталог, входящий в состав увертюры поэмы: „Какая смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний!" Описание крымской ночи в „Бахчисарайском Фонтане" целиком построено на лирических повторениях и восклицаниях:

К а к милы темные красы
Ночей роскошного востока!
К а к сладко льются их часы
Для обожателей Пророка!
К а к а я нега в их домах!... и т. д.

Благодаря присутствию восклицания лирическую окраску приобретает обычное повествование. Так, в „Кавк. Пл.“:

...Когда, с глухим сливаясь гулом,
Предтеча бури, гром гремел,
Как часто пленник над аулом
Недвижим на горе сидел!...

В „Цыганах“ характеристика героя развертывается, как ряд восклицаний, свидетельствуя об эмоциональной заинтересованности рассказчика:

Но, боже, как играли страсти
Его послушною душой!
С каким волнением кипели
В его измученной груди!...

Восклицания с точки зрения героя и здесь являются следствием эмоционального отождествления рассказчика с действующими лицами и стоят на границе прямой речи. Напр. в „Цыганах“, где драматически напряженный рассказ, предшествующий сцене убийства, прерывается вопросом-восклицанием, в котором поэт становится всецело на точку зрения героя:

...Туда слабеющие ноги
Влачит, предчувствием томим,
Дрожат уста, дрожат колени,
Идет... и вдруг... иль это сон?
Вдруг видит близкие две тени...

Еще отчетливее—в „Бахчисарайском Фонтане“, в сцене ночного посещения, где поэт переживает вместе с Заремой ее сомнения и страхи:

Пред ней лежит эвнух седой.
Ах, сердце в нем неумолимо
Обманчив сна его покой!..
Как дух, она проходит мимо...

В рассказе о душевном состоянии Марии после разговора с Заремой, вместо объективного описания со стороны, поэт, наполовину отождествляя себя с героиней, как бы сочувственно оплакивает ее судьбу:

...Какие слезы и моленья
Ее спасут от посрамленья?
Что ждет ее?...
. . . . . .
О, боже! если бы Гирей
В ее темнице отдаленной
Забыл несчастную навек!...
...С какою б радостью Мария
Оставила печальный свет!
Мгновенья жизни дорогие
Давно прошли, давно их нет!
Что делать ей в пустыне мира?
Уж ей пора, Марию ждут...

В такой же форме передаются мысли пленника, очнувшегося в ауле: рассказ поэта, эмоционально сочувственный, прерывается восклицаниями с точки зрения героя:

...Свобода! он одной тебя
Еще искал в подлунном мире...
. . . . . .
Свершилось... целью упованья
Не зрит он в мире ничего.
И вы, последние мечтанья,
И вы сокрылись от него!
Он раб...

Понятно, что в лирических монологах героев восклицания также всегда играют существенную роль. Особенно интересны те случаи, когда лирическая окраска усиливается, благодаря присутствию синтаксических повторений, и описание собственного душевного состояния тем самым приобретает в устах героя обычные для байронической поэмы признаки эмоционального рассказа. Напр., в признании пленника:

„Как тяжко мертвыми устами
Живым лобзаньям *отвечать*,
И очи полные слезами
Улыбкой хладною *встречать*!
Измучась ревностью напрасной,
Уснув бесчувственной душой,
В объятиях подруги страстной,
Как тяжко мыслить о другой!..“

Или в ответном признании черкешенки, с его характерным лирическим построением (в начале—эмоциональный возглас, как непосредственное выражение взволнованного чувства, в конце—синтаксически параллельные лирические вопросы, в середине—восклицания, связанные ритмико-синтаксическим параллелизмом).

„Ах, Русский, Русский, для чего,
Не зная сердца твоего,
Тебе навек я предалася!
Недолго на груди твоей
В забвеньи дева отдыхала;
Немного радостных ночей
Судьба на долю ей послала!
Придут ли вновь когда-нибудь?
Ужель навек погибла радость?...“

Как уже было отмечено, в байронической поэме лирические признания героев в монологе и диалоге и эмоциально-сочувственный рассказ поэта, отождествляющего себя с личностью и судьбой героев, проникнуты стилистическим единообразием и одинаково подчинены лирическому тону, господствующему над всей поэмой.

4.

Повествование „восточных поэм“ никогда не носит объективного характера. В лирических вопросах и восклицаниях рядом с действующими лицами появляется поэт, эмоционально-взволнованный, сочувствующий, заинтересованный судьбой своих героев.

Обычный прием вмешательства поэта в рассказ—обращение от своего имени к действующим лицам. Такое обращение заменяет собой безличное повествование о событиях: „Чья эта пуля просвистела в воздухе?... Твоя—убийца Абдаллаха!“ (Ab. 1056). Оно появляется равным образом в описании душевных состояний: „Твое сердце, юный Гяур, волнуется сильнее бури!“ (G. 189). „Он не подозревает, на что ты способна решиться, Гюльнара!“ (C. 1367). В соединении с восклицаниями, оно заключает эмоциональную оценку, выражение радости или печали поэта, пожелание или угрозу: „Кто был возлюбленным Леилы? Увы, суровый Гассан, не тебе принадлежало это имя!“ (G. 517). В обращении к Зюлейке: „О, счастливая! потерять в жизни только самое худшее!“ (Ab. 1123); и к отцу ее, Джафиру: „Горе тебе, поспешный и жестокий властитель!“ (Ab. 1133). Понуждение, приказ поэта, обращенный к герою, свидетельствуют об участии к его судьбе и в драматической форме выдают его волнение. Так, в картине отступления разбитого отряда Лары: „Не там ли берег? Прочь! на нем стоят войска неприятеля. Отступайте назад или спасайтесь бегством!“ (L. 969). Или в сцене, где Калед склонился над умирающим господином: „Сердце еще бьется—Прочь, мечтатель! он уже умер“ (L. 1143). Появление фикции рассказчика мотивирует присутствие этого драматического элемента в произведениях Байрона. Так, обращение к Гяуру, после убийства Гассана, повидимому вложено в уста рассказчика-мусульманина и заключает проклятие убийце и символическое предсказание его будущей судьбы: „А ты, неверный, падешь под косою мстительного Монкира!.. Это слово будет жечь тебя, как пламя!..“ и т. д. (G. 747—780). Однако, такая же длинная лирико-драматическая тирада, плач по умершей Зюлейке в „Абидосской Невесте“, произносится самим поэтом, как бы эмоционально-захваченным судьбою своей любимой героини, и принимает совершенно сходную форму обращения (Ab. 1103 сл.): „У берегов Геллеспонта слышен голос печали—заплаканы глаза у жен—побледнели щеки мужей: Зюлейка! последняя из рода Джафира, твой жених пришел слишком поздно: он не видит—он никогда не увидит твоего лица!... Твои подруги, плачущие у ворот, певцы Корана.... молчаливые рабы.... вздохи во дворце и крики в воздухе, расскажут ему о твоей судьбе! Ты не видала, как умер твой Селим!... Мир твоему разбитому сердцу и девственной могиле! Счастливая,—потерять в жизни только худшее!“... и т. д. И дальше, в обращении к Джафиру: „Горе тебе, поспешный и жестокий вождь! Напрасно ты посыпаешь голову пеплом.... Твоя гордость, невеста, избранная тобою для ложа Османа, она, которую Султан, раз увидев, захотел бы взять себе в жены,—твоя дочь умерла!...“ и т. д. (Ab. 1102—1145).

Обращение автора к герою неоднократно повторяется в „южных поэмах“ Пушкина. В соединении с лирическим вопросом или восклицанием, с синтаксическим параллелизмом и повторениями, оно становится приемом эмоциональной окраски повествования. Для Пушкина особенно характерно широкое употребление обращения при описании душевного состояния романтической героини, охваченной душевным смятеньем, любовной страстью и т. д. Эта форма лирически сочувственного обращения сохраняется еще в „Полтаве“: „Мария, бедная

Мария, краса черкасских дочерей!..“ и т. д. Ср. изображение внезапного смущения Заремы в сцене „ночного посещения“:

...Грузинка, все в душе твоей
Родное что-то пробудило,
Все звуками забытых дней
Невнятно вдруг заговорило...
. . . . . .
Увы, Зарема, что с тобой?

Душевное состояние влюбленной черкешенки—„любимой“ героини поэта—развертывается в той же форме эмоционально-сочувственного обращения, построенного на синтаксических повторениях:

Ты их узнала, дева гор,
Восторги сердца, жизни сладость;
Твой огненный невинный взор
Высказывал любовь и радость...
. . . . . .
Сгорая негой и желаньем,
Ты забывала мир земной,
Ты говорила...

Лирическую окраску приобретает описание, выраженное в форме обращения, восклицаний и вопросов и построенное на повторениях:

Он изменил!... Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотою?
Вокруг лилейного чела
Ты косу дважды обвила... и т. д.

Даже эпизодическая сцена в описании воинских игр черкесов приобретает, благодаря лирической манере повествования, более глубокий эмоциональный интерес, который звучит в обращении поэта-рассказчика к своему эпизодическому герою:

О чем ты думаешь, казак?
Воспоминаешь прежни битвы,
На смертном поле свой бивак,
Полков хвалебные молитвы
И родину?... Коварный сон!
Простите, вольные станицы,
И дом отцов, и тихий Дон,
Война и красные девицы!

В последних трех стихах сочувственное обращение к герою незаметно переходит в восклицание с точки зрения действующего лица: поэт как бы входит постепенно в изображаемую ситуацию и под конец отождествляет себя с предметом изображения и его судьбой.

5.

Лирические повторения, как прием композиции и как постоянный признак эмоциональной манеры повествования, играют в „восточных поэмах“ очень заметную роль. Все наиболее известные отрывки этих поэм, обособляющиеся в самостоятельные композиционные

единицы, построены на повторениях, являясь как бы вершинами лирического напряжения рассказа: увертюра „Абидосской Невесты“ („Ты знаешь край?...“ Ab. 1—19), описание красоты Зюлейки („Прекрасна, как первая женщина...“ 158), взволнованная речь Селима, изображающего счастливую жизнь с возлюбленной на островах пиратов („О, если бы я мог носиться по морю, как патриарх, владевший океаном...“ 870—899); лирическое вступление к „Паризине“ (картина ночи: „Это час, когда в тени ветвей...“ P. 1—14) и следующий за ним зачин (Паризина в ожидании возлюбленного, 15—28); плач о минувшем величии Греции в начале „Гяура“ („Кто наклонялся над лицом усопшего...“ G. 67—102), картина мчащегося всадника (208—276); элегическое описание разрушенного дворца Гассана (288—351); многие отрывки исповеди Гяура перед монахом (напр. 1131—1140); увертюра „Корсара“ (песня пиратов, C. 1—42), многие места биографической характеристики Конрада,—напр. изображение его тайных мучений (C. 227—248), его „единственной любви“ („Да, это была любовь...“ 286—304), сцена битвы во дворце („Воспрянул дервиш...“ 748 сл.); изображение душевного состояния Альпа перед битвой („Он был одинок в этом войске...“ S. 296—331), картина приступа (S. 678 сл.) и мн. др. Таким образом, повторения появляются и в драматических сценах с сильным внутренним движением, образующих эффектные вершины действия, и в лирических описаниях, и в характеристике действующих лиц, их душевного состояния, окрашенной эмоциональным сочувствием автора, и, наконец, в признаниях героев и отступлениях самого поэта, непосредственно выражающих его настроение. Некоторые отрывки (см. ниже, гл. V, 3—вступление к „Паризине“ и увертюра „Абидосской Невесты“) строятся на сложной системе анафор, сопровождаемых синтаксическим параллелизмом, которая образует как бы остов композиционного движения всего отрывка; в других местах обособленные повторения, не слагаясь в систему, подчеркивают наиболее интенсивные по своей драматической напряженности места (напр. в картине бегства „Гяура“, 208—10, 217—20, 228—30). И в том и в другом случае, однако, без этих существенных признаков эмоционального стиля невозможно было бы развитие повествования, окрашенного на всем своем протяжении, как у Байрона, эмоциональным участием рассказчика и объединенного не прагматической связью и эпической последовательностью событий, а общим эмоциональным тоном поэтического целого.

В поэмах Пушкина лирические повторения играют не менее существенную роль. По сравнению с „Русланом“, с его немногочисленными примерами повторений, большей частью обособленных и разбросанных, „южные поэмы“ свидетельствуют о дальнейшем развитии лирической манеры повествования. В сущности, наиболее характерные примеры уже приводились выше, так как именно в сочетании с вопросами и восклицаниями повторения приобретают особенно ярко выраженный эмоциональнный характер. Сюда относится, напр., лирическое описание крымской ночи („Как милы темные красы!...“—повторения и восклицания), портрет Заремы („Но кто с тобою, грузинка, равен красотою?...“—повторения, вопросы, обращение), психологическая экспозиция „Бахчисарайского Фонтана“, изображающая задумчивость Гирея

(„Что движет гордою душою?..“—синтаксический параллелизм вопросов), описание душевного состояния влюбленной черкешенки („Ты их узнала, дева гор...“—повторения и обращение) и мн. др. Сюда же должны быть отнесены, однако, и другие случаи анафорического построения и параллелизма, не связанные с вопросами и восклицаниями, по крайней мере—те примеры, в которых система лирических повторений охватывает более или менее значительный стихотворный отрывок, являясь его композиционной основой (повторения совершенно обособленные в дальнейшем оставлены без рассмотрения).

Эмоциональным сочувствием проникнут рассказ поэта о прошлом Марии Потоцкой:

Н е д а в н о юная Мария
Узрела небеса чужие;
Н е д а в н о милою красой
Она цвела в стране родной;
Седой отец гордился ею....
Одну заботу ведал он,
Ч т о б дочери любимой доля
Была, как вешний день, ясна,
Ч т о б и минутные печали
Ее души не помрачали,
Ч т о б даже замужем она
Воспоминала с умиленьем
Девичье время...

Описание уединенной комнаты, в которой скрывается Мария, окрашено тем же лирическим отношением поэта:

Т а м день и ночь горит лампада
Пред ликом девы пресвятой....
Т а м упованье в тишине
С смиренной верой обитает....
Т а м дева слезы проливает
Вдали завистливых подруг....

Вступление к „Кавказскому Пленнику“, картина мирного аула и „ночных бесед“—построена на основе синтаксического параллелизма, поддерживающего общее лирическое настроение этой сцены:

...Сыны Кавказа говорят
О бранных, гибельных тревогах,
О красоте своих коней,
О наслажденьях дикой неги;
Воспоминают прежних дней
Неотразимые набеги....
И меткость неизбежных стрел,
И пепел разоренных сел,
И ласки пленниц чернооких...

На синтаксических повторениях построена также биографическая реминисценция автора о молодости пленника:

В Россию дальний путь ведет,
В страну, г д е пламенную младость
Он гордо начал без забот;
Г д е первую познал он радость,

Г д е много милого любил,
Г д е обнял грозное страданье,
Г д е бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанье...

В драматических сценах, полных напряженного внутреннего движения, лирические повторения обычно связаны с рассказом, который ведется с точки зрения героя, так что эмоциональное сочувствие переходит как бы в частичное отождествление автора со своим героем; при этом рассказ ведется нередко в настоящем времени, из повествования о минувшем превращается в событие, происходящее на наших глазах. Напр. пленник изображается в тревожном ожидании спасения:

...О н, вспыхнув, загремит цепями,
О н ждет, не крадется ль казак,
Ночной аулов разоритель,
Рабов отважный избавитель.
Зовет...

Или в другом отрывке—пленник спасается вплавь:

И Русский в шумной глубине
У ж е плывет и пенит волны,
У ж е противных скал достиг,
У ж е хватается за них...

Или в „Вадиме"—изображаются ночные видения героя:

Пред ним Славянская дружина;
О н узнает ее щиты,
О н снова простирает руки
Товарищам минувших лет...

Наконец, многочисленные примеры лирических повторений встречаются, понятным образом, в речах героев, которые, как и у Байрона, в стилистическом отношении ничем не отличаются от слов самого поэта. Два примера из „Кавказского Пленника" приведены были выше („Как тяжко мертвыми устами..." и „Ах, Русский, Русский, для чего..."). В лирических признаниях пленника и черкешенки достаточно много примеров эмоционального стиля:

„*Забудь меня*: т в о е й любви,
Т в о и х восторгов я не стою....
Другого юношу зови....
О н будет верен, о н оценит
Т в о ю красу, т в о й милый взгляд.
И жар младенческих лобзаний,
И нежность пламенных речей;
Б е з упоенья, б е з желаний
Я вяну жертвою страстей.
Ты видишь с л е д любви несчастной,
Душевной бури с л е д ужасной:
Оставь меня..."

Или:

„....*Я* услаждала б жребий твой
Заботой нежной и покорной:
Я стерегла б минуты сна.
Покой тоскующего друга....

Ты любишь, Русский? Ты любим?..
Прости ж и ты мои рыданья,
Не смейся горестям моим..."

В „Цыганах" повторения в речах героев носят большей частью характер риторической эмфазы, усиления. Напр.:

Земфира:
Но там огромные палаты,
Там разноцветные ковры,
Там игры, шумные пиры,
Уборы дев там так богаты!
Алеко:
Что шум веселий городских?
Где нет любви, там нет веселий;
А девы... Как ты лучше их
И без нарядов дорогих,
Без жемчугов, без ожерелий!..

Или, в словах Алеко к старику:

„Как она любила!
Как нежно преклонясь ко мне,
Она в пустынной тишине
Часы ночные проводила!
Веселья дерзкого полна,
Как часто милым лепетаньем
Иль упоительным лобзаньем,
Мою задумчивость она
В минуту разогнать умела!
И что ж? Земфира не верна!
Моя Земфира охладела!"

Такие чисто эмфатические повторения встречаются и в рассказе Заремы в сцене ночного свидания:

„...Отдай мне радость и покой,
Отдай мне прежнего Гирея...
Он мой; он ослеплен тобой..."

Приведенными примерами, конечно, не исчерпываются все случаи лирических повторений в „южных поэмах", но существенны прежде всего те случаи, когда анафорические повторения и параллелизмы, являясь основой лирической композиции более или менее обширных отрывков, могут быть с достаточной вероятностью выделены, как прием эмоционально-окрашенного повествования. В этом смысле Пушкин, как и Байрон, выделяет, с помощью таких приемов, отдельные лирические вершины, существенные моменты эмоционального напряжения, которыми определяется своеобразное единство поэмы, как эмоционально-лирического целого. Конечно, более пристальное изучение должно обнаружить также и существенную разницу. Байрон может быть назван поэтом повторений и восклицаний по преимуществу. Драматическая напряженность отдельных картин и сцен связана в его поэзии со стремлением к ярким и мелодраматическим эффектам, к нагнетанию одно-

родных впечатлений или к резким контрастам, к патетической риторике, построенной на однообразном forte и преувеличенной экспрессивности словесного выражения [15]. Этот эмфатический стиль, безусловно преобладающий у Байрона, не был усвоен молодым Пушкиным, так как слишком противоречил особенностям его поэтического дарования: по стилю „восточные поэмы" гораздо ближе к кавказским поэмам Лермонтова. В частности, в области приемов эмоционального повествования—вопросов, восклицаний, повторений—Пушкин также избегает преувеличенных эффектов эмфатического стиля своего учителя и ограничивается той общей лирической окраской повествования, о которой уже неоднократно говорилось выше. Об этой разнице подробнее—в главе о стиле.

6.

Лирические отступления в поэмах Байрона не являются самодавлеющим и обособленным приемом; они незаметно развиваются из эмоциональной манеры повествования, окрашенного субъективным участием автора, и представляют, таким образом, те же вопросы и восклицания, получившие самостоятельное композиционное значение и развернутые в более или менее обособленный отрывок. При этом композиционное выделение субъективных элементов имеет различные градации, между которыми существуют постепенные, мало заметные переходы.

Так, обычный лирический возглас поэта, заключающий эмоциональную оценку событий поэмы, является „лирическим отступлением" в зачаточном виде. Заключенный в темницу Конрад слышит за стеною шум морского прибоя—„давно знакомый голос—увы! так обманчиво-близкий!" („And nov its dashing echold onhis ear, a long known voice—alas! too vainly near!" C. 1424). Слова Лары, сказанные в бреду, обращены к таинственному другу, который „не слышит их, увы! не может услышать!" („and ment to meet an ear, that hears him not – alas! that cannot hear!" L. 234). Описывая приближение пиратской шхуны, поэт прерывает себя восклицанием: „Как величественно шествует она по волнам!" („How gloriously her gallant course she goes!" C. 91). Или в лирическом описании красоты южной природы он восклицает: „Как сладостно там дуновение каждого ветерка, приносящего благоухания распустившихся роз!" (G. 19) и т. п. Еще большее обособление лирическое восклицание получает в тех случаях, когда оно заключает обобщенную сентенцию, вызванную лирическим раздумием поэта по поводу данного случая, но выходящую за его пределы, как всякое обобщение. Напр., в последней сцене „Корсара", где Конрад стоит над телом умершей возлюбленной: „Он смотрел на нее—как долго смотрим мы, несмотря на страдание, и знаем, не смея в том признаться, что смотрим напрасно!" (C. 1169). Или—по поводу плачущей Гюльнары: „О, слишком волнуют нас—слишком опасны и сладостны—беспомощные слезы в глазах женщины!" (C. 1149). Или—в форме лирических вопросов, в описании звездной ночи юга: „Кто смотрел на сверкающие звезды и, опуская потом свои взоры на землю, не тосковал и не желал себе крыльев, чтобы улететь от земли и смешаться с их небесным сиянием?" (S. 248).

Творчество Байрона насквозь субъективно, и внешним проявлением этой субъективности в манере повествования являются подобные переходы от внешних событий к лирическим раздумьям поэта по поводу этих событий. Сентенциозные обобщения, вроде приведенных выше примеров, неизбежно сопровождают рассказ, расширяясь в более или менее самостоятельные отрывки. Так, в сцене ночного свидания Уго и Паризины, где поэт, описывая их сладостное самозабвение, переходит к лирически окрашенным сентенциям: „Кто бы мог, находясь под властью такой страсти, остановиться или почувствовать страх в подобную минуту? Кто бы мог бояться, что скоро промелькнут эти мгновения? Но вот—они уже прошли! Увы, мы должны пробудиться от сна, прежде чем поймем, что его виденья никогда не вернутся!" (P. 43). Или в картине бегства Гяура, где изображается его душевное смятение: „Эта короткая остановка, когда судьба его еще не решилась,—о, кто сумеет измерить ее скорбную длительность! В летописях времени она была—как ничто, но для мысли—казалась вечностью! Ибо мысль человека бесконечна и объемлет безграничные пространства, и в совести его может покоиться такое страдание, которое не имеет ни названия, ни исхода, ни надежды на исцеление!" (G 269—276). Так, характеристика Корсара переходит в сентенциозное обобщение. Поэт, напр., спрашивает: „Что давало Конраду такую власть над людьми?" и отвечает: „Могущество мысли—волшебная сила ума". Эта волшебная сила умеет подчинять себе людей, пользоваться их способностями, украшать себя их подвигами—так и должно быть на земле: толпа всегда работает для одного—это жребий, назначенный природой—но не завидуйте тому, кто царит над вами. О, если бы вы знали всю тяжесть его блестящих цепей! (C. 182—192). То же—в характеристике Альпа: герой покоряет окружающих своей воле—да, человек может подчинить себе худших из людей, если в нем достаточно смелости, чтобы всегда быть первым. Так львы царят над шакалами: они отыскивают добычу, он убивает ее, и тогда они с ревом бросаются вслед за ним, чтобы насладиться остатками его пиршества! (S. 326 сл.). Итак, в рассказе, описании, характеристике Байрон одинаковым образом спешит предвосхитить отношение читателя к объективному факту и дает свое эмоциональное о нем суждение в форме обобщающей сентенции или лирического отступления.

Отсюда понятно существование в „восточных поэмах" композиционно-обособленных отрывков, непосредственно выражающих лирические раздумия поэта по поводу рассказа. Сюда относятся в „Гяуре" лирические отступления, посвященные трагической участи земной красоты (сравнение красавицы с пойманным мотыльком, G 388—421), страданиям, мучимого совестью преступника (сравнение со скорпионом, G 432—38), переживанию любви душою нежной и душою страстной (916—936), одиночеству (937—970) и т. п. В значительной степени эти лирические отступления слагаются из вопросов и восклицаний того же типа, какие обычно встречаются в самом рассказе, как приемы лирического повествования: „Кто согласился бы навеки быть осужденным на то, чтобы видеть над собою небо без единого облака и без солнца?" „Менее ужасно завывание бури, чем сознание, что никогда уже не будешь носиться по морским волнам!" „Лучше сразу раз-

биться о подводные скалы, чем гниющими обломками усеять прибрежные утесы!" (G 961—970).

Существенное отличие манеры повествования Пушкина—в ее относительной объективности. Конечно, и здесь, как было показано, лирические восклицания и вопросы выдвигают в поэме эмоционально-заинтересованного рассказчика. В этом смысле к лирическому отступлению приближается описание природы, построенное, как ряд восклицаний („Как милы темные красы ночей роскошного востока!.."), или лирический портрет героини, состоящий из вопросов поэта, взволнованного изображаемым („Чей голос выразит сильней порывы пламенных желаний?" и т. д.). Но обобщающие сентенции поэта, выходящие за пределы конкретной темы, не прерывают у Пушкина рассказа, и поэт не забегает вперед со своей лирической, субъективной оценкой, ограничиваясь только общей эмоциональной окраской повествования. Если исключить уединенные обобщающие восклицания, обычно открывающие собой описание („Волшебный край!" „Как вольность, весел их ночлег!.."), единственный пример более широкого сентенциозного обобщения встречается в конце описательного отрывка—в картине цыганского табора:

... Все скудно, дико, все нестройно,
Но все так живо-неспокойно,
Так чуждо мертвых наших нег,
Так чуждо этой жизни праздной,
Как песнь рабов однообразной!...

Лирическое отступление в биографической характеристике, выходящее за пределы конкретного случая, заменяет объективное описание душевного состояния героя — эмоциональным раздумием над судьбой человека; ср. в „Кавказском Пленнике" (тоже единичный пример):

Не вдруг увянет наша младость,
Не вдруг восторги бросят нас,
И неожиданную радость
Еще обнимем мы не раз:
Но вы, живые впечатленья,
Первоначальная любовь,
О, первый пламень упоенья,
Не прилетаете вы вновь.

В „Цыганах" биографическая реминисценция заключает в „песне о птичке" отступление в обычной у Байрона форме—расширенного и обособленного сравнения-притчи; ср. в „Гяуре": „мотылек" (388—421), „скорпион" (422—438), „пеликан, возвращающийся в опустошенное гнездо" (951—56), „корабль, разбитый бурей" (963—970) и т. п.

В остальных случаях Пушкин отводит для лирических обобщений и сентенций эпилог поэмы, в котором автор свободно выступает от собственного имени. Так завершаются, напр., „Цыганы":

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!...
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Впрочем, в „Цыганах“ встречаются также лирические сентенции, вложенные в уста одного из героев, в соответствии с более последовательным проведением принципа драматической композиции. Старый цыган со своими общими рассуждениями по поводу событий поэмы выступает, как идеальный зритель и судья:

„К чему? вольнее птицы младость.
Кто в силах удержать любовь?
Чредою всем дается радость;
Что было, то не будет вновь“.

В устах старого цыгана такая лирическая сентенция также принимает обычную в „восточных поэмах“ форму развитого сравнения:

...„Ты любишь горестно и трудно,
А сердце женское—шутя.
Взгляни: под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна...
. . . . . .
Кто место в небе ей укажет,
Промолвя: там остановись!
Кто сердцу юной девы скажет:
Люби одно, не изменись?...“

Но в устах действующего лица драмы такие лирические сентенции теряют характер традиционного „отступления“, а сознательная мотивировка в характере говорящего („мудрого старца“) и в его роли указывает на новое для Байрона задание объективной, предметной изобразительности.

ГЛАВА IV.

Байронические темы.

1.

Байронические темы представляют из себя наиболее последовательное выражение художественных вкусов целой эпохи. Романическая фабула, необычайные характеры, потрясающие и нередко мелодраматические душевные переживания, эффектные жесты и позы, экзотическая обстановка действия и т. п.—все эти элементы поэтического байронизма существовали до Байрона и одновременно с Байроном: стоит только в поэзии „высокого стиля“ вспомнить более известные имена Шатобриана, Вальтера Скотта, Томаса Мура и др., а в популярной прозаической литературе конца XVIII и начала XIX века ту богатую поддонную струю романов „тайны и ужаса“ (Вальполь, г-жа Рэдклифф, Льюис и мн. др.), из которой в эпоху романтизма заимствовала свои приемы и темы „высокая литература“ и в частности во многих случаях—поэзия Байрона. Но Байрон, как „властитель дум“ своего поколения, сумел в своем творчестве объединить эти элементы нового искусства и представить их читателям в той форме, которая с тех пор всего сильнее владела их воображением и получила как бы каноническое значение для своей эпохи. Пушкин учится у Байрона худо-

жественной композиции своих поэм и одновременно в не меньшей мере подпадает под влияние байронических тем. Это не значит непременно, что он заимствует у Байрона отдельные частности его произведений; скорее, он подчиняется общему духу его творчества, выражающему изменившиеся художественные вкусы эпохи. Байрон в этом смысле обозначает для Пушкина современную романтическую поэзию с ее новыми темами и новым стилем. Но из всех современников именно Байрон, как „властитель дум", наиболее запечатлел свое влияние и на отдельных частностях тематического содержания „южных поэм".

Для байронической поэмы характерен прежде всего самый выбор происшествия, особенности ф а б у л ы, независимо даже от построения этой фабулы в ту или иную композиционную, сюжетную схему [16]. „Восточные поэмы" вводят нас в мир романических происшествий, мелодраматических, эффектных повествовательных мотивов и драматических сцен, в особую поэтическую действительность, столь же условную и непохожую на окружающую нас повседневность, как героический мир старинной эпопеи.

Сын соблазняет мачеху; отец осуждает на казнь жену и сына; любовница-мать является свидетельницей казни своего сына-любовника; она сходит с ума, ее безумные крики оглашают стены мрачного замка, где доживает свой век ее муж и судья, мучимый ужасными воспоминаниями: вот сплетение событий, из которых слагается фабула „Паризины". Какие эффектные сцены могут быть построены на этой общей основе, в особенности—поэтом, который пренебрегает эпическим развитием повествования, рассказом, для отдельных драматических картин! Сцена признания: герцог Азо, склоненный над спящей женой, подслушивает ее любовный бред; в ярости он уж наполовину обнажает меч, чтобы нанести ей смертельный удар, и снова опускает его в ножны; судьба ее решена; он смотрит на нее таким ужасным взглядом, что, если бы она проснулась в это время, она окаменела бы от страха и перешла бы в вечный сон; и капли холодного пота проступают на его челе [17]. Сцена суда: герцог Азо на троне, он „закрыл лицо рукой", перед ним—жена и сын, „оба—так молоды, а она—так необычайно прекрасна!"; вокруг—толпа приближенных, свита, „скрестивши руки они стоят с холодными лицами, на губах—едва скрываемое презрение,—ее рыцари и дамы!" Уго поднимает к отцу свои руки, и цепи звенят на его окованных руках. Или сцена казни: звон колоколов, преступник на коленях перед монахом, его последняя исповедь, на помосте—палач, играющий топором, кругом—испуганная, горестная и удивленная толпа; Уго срывает с глаз повязку—он хочет умереть с открытыми глазами; отрубленная голова падает с помоста, на мгновение глаза и губы еще сохраняют жизнь; из окна башни раздается страшный крик обезумевшей Паризины.

Рабыня покидает гарем своего господина и бежит с иноверцем-гяуром—она настигнута, ее зашивают в мешок и бросают в море—гяур мстит своему врагу, подстерегая его в горах с шайкой разбойников, когда враг его спешит на свадебный пир—мать и невеста тщетно ждут убитого жениха—гяур доживает свои дни в монастыре, мучимый воспоминаниями о погибшей возлюбленной, тревожимый в предсмертном бреду ее призраком, встающим со дна морского, „из хо-

лодной могилы". Из таких мотивов слагается фабула „Гяура", и в ней опять обособляются отдельные эффектные картины: так, картина мчащегося всадника в начале поэмы—гяур спасается от врага; покинутый разрушенный дворец Гассана; битва в ущельи и смерть Гассана от руки гяура: поэт изображает своего героя склоненным над телом поверженного врага и жадно всматривающимся в его черты, чтобы прочесть в них следы душевного отчаяния и мучений совести; окровавленный всадник приносит матери известие о смерти Гассана и т. п.

Романическими происшествиями особенно богата фабула „Корсара". Изображается лагерь морских разбойников, ночная битва, пожар дворца. Предводитель разбойников, переодетый дервишем, проникает во дворец своего врага—паши и садится за пиршественный стол, в то время, как товарищи его подготовляют ночной набег. Из пылающего гарема этот герой спасает красавицу—возлюбленную паши. Он пойман и заключен в темницу, в ожидании пытки и казни его мучат угрызения совести и воспоминания прежней жизни. Спасенная им красавица, тронутая любовью к своему спасителю, ради него убивает своего господина и возвращает пленнику свободу. Вернувшись к товарищам вместе со своей избавительницей, корсар узнает о смерти оставленной им возлюбленной, не дождавшейся его возвращения из плена.

Целый ряд романически-эффектных мотивов, заимствованных Байроном из популярной литературы „страшных романов". возвращается в „восточных поэмах" с поразительным однообразием. Мотив похищения встречается в „Гяуре" (Леила—Гяур) и намечается в „Абидосской Невесте" (Зюлейка—Селим). Мотив переодевания—в „Корсаре" (Конрад в костюме дервиша), в „Гяуре" и „Ларе" (возлюбленная в костюме пажа). Тайное убийство изображается в „Ларе" (Лара—Эццелин), в „Абидосской Невесте" (Джафир—Абдаллах), в „Корсаре" (Гюльнара—Сеид). Мотив мести присутствует в „Гяуре" (Гяур—Гассан), в „Абидосской Невесте" (Селим—Джафир: тема „Гамлета"), в Корсаре" (Сеид—Конрад), в „Ларе" (Лара—Эццелин), в „Осаде Коринфа" (Альп и венецианцы). Казнь преступника изображается в „Паризине" (Уго) и „Гяуре" (Леила). Картины битвы мы находим в „Гяуре" (бой Гяура и Гассана в ущельи), в „Абидосской Невесте" (бой Селима и Джафира), в „Корсаре" (бой пиратов и Сеида), в „Ларе" (бой Лары и его повстанцев с князьями), в „Осаде Коринфа" (приступ); разбойничьи сцены—в „Гяуре" (Гяур—арнауты), в „Абидосской Невесте" (Селим и пираты), в „Корсаре" (пираты). Гарем является местом действия в „Гяуре", „Корсаре" и „Абидосской Невесте", причем первые две поэмы изображают трагедию гаремной пленницы (Леила, Гюльнара); жизнь Гяура заканчивается в монастыре. Наконец, во многих поэмах встречается появление призрака, из всех перечисленных мотивов—наиболее очевидное наследие „страшных романов" XVIII века: в „Гяуре" призрак Леилы в предсмертном видении героя, в „Ларе"—таинственное ночное видение, смутившее его совесть, в „Осаде Коринфа"—призрак Франчески; в „проклятии Гяуру", которое произносит рассказчик мусульманин, возвращается тот же мотив в рудиментарной форме (Гяуру предсказывается судьба вампира).

Романический характер происшествий в „восточных поэмах" мотивируется перенесением действия в необычную обстановку—в отда-

ленную от современности, более поэтическую эпоху исторического прошлого („Паризина", „Осада Коринфа") или в географически далекие от нас экзотические страны („Паризина"—Италия эпохи возрождения, „Лара"—Испания (?), в остальных поэмах—Греция и Архипелаг). Поэт переносит нас в обстановку диких или полудиких народов, в условия чуждого европейцу, но поэтического быта, свободных нравов, ярких страстей. В „Корсаре" мы находимся на острове пиратов, в „Осаде Коринфа"—в войске турецкого визиря, в „Абидосской Невесте"—при дворе восточного тирана, в „Гяуре", как было сказано—в гареме и монастыре. Герой—обычно, европеец („Гяур", „Корсар", „Лара", „Осада Коринфа") и, может быть, наш современник (в первых поэмах), во всяком случае—родственный и поэту и читателю по своему душевному облику, из мира обыденности, из цивилизованного европейского общества с его прозаически-реальным бытовым укладом попадает в иной, экзотический мир, где становятся возможными романические происшествия и мелодраматические проявления страстей, освобожденных от законов житейской повседневности, но тем более связанных условностями поэтического мира: литературной традицией и художественными пристрастиями эпохи. Вот почему мотивы байронических поэм так „литературны", так напоминают условный аппарат повествовательной прозы романтической эпохи, в особенности же популярные романы „тайны и ужаса", о которых было уже сказано выше.

Пушкин, как и Байрон, ведет нас в „южных поэмах" в необычную, романическую, условно-поэтическую обстановку во вкусе романтической эпохи: в лагерь разбойников, к кочующим цыганам, к диким племенам свободных черкесов, в гарем крымского султана. В двух поэмах („Кавказский Пленник", „Цыганы") его герой—тоже европеец, русский, наш современник, но вместе с тем—человек, презревший „оковы просвещения", бежавший на природу, в условия первобытной жизни. Таким приемом мотивируется, как у Байрона, романическая фабула „южных поэм", развертывающая перед нами происшествия, переживания, картины природы и быта в том романическом стиле, которого требовали поэтические вкусы и весь духовный уклад романтической эпохи. Пленение русского черкесами, его жизнь, как пастуха, в уединенном горном ауле, любовь прекрасной туземки, смелый побег и гибель влюбленной черкешенки; удалая жизнь двух разбойников, убийства и грабежи на большой дороге, побег из тюрьмы, предсмертные видения казнимого совестью преступника; или пленение польской княжны во время набега крымского хана, гаремная трагедия, кончающаяся убийством из ревности и жестокой, „восточной" казнью преступной женщины; или, наконец, приключения молодого европейца в лагере цыган, свободная любовь дочери степей, и снова—романическое убийство, на этот раз—возлюбленной и соперника: все это—мотивы, если не „заимствованные" у Байрона, то, во всяком случае, принадлежащие к тому условно-поэтическому миру, где властителем дум для современников являлся именно Байрон.

Связь романической фабулы в „южных поэмах" Пушкина с общим увлечением новыми темами байроновских поэм потверждается, между прочим, критическими отзывами современных журналов. В „Вестнике Европы" 1828-30 гг. Надеждин открывает ожесточенную полемику

против русского „романтизма". В центре его внимания стоит т. н. „романтическая поэма" Пушкина и его подражателей. В „Литературных опасениях за будущий год" (В. Е. 1828 г., ч. 163, №№ 21—22) вопрос о романической фабуле у Байрона и Пушкина является предметом спора между романтиком Тленским и автором Никодимом Надоумко. „*Тленский*: Ты, конечно, читал новую поэму Залетина: Евгений Четвертинский... Новая Поэма—которая, между нами будет сказано, есть Сириус литературного нашего мира!—овеществляет под образом пылкого юноши, пресыщенного на заре жизни бытием своим и попавшегося в душевные Нерчинские рудники за произведенное им в пылу безнадежного отчаяния смертоубийство и зажигательство—она, повторяю тебе, овеществляет высокую идею об исполинских силах души человеческой, рано стряхнувшей с себя оковы прозаической общественной жизни. И сия гигантская мысль как мастерски исполнена!.. Доселе вышло только три главы Поэмы: но льва по когтю узнать можно. Какая роскошь в описаниях! какое богатство картин! какая верность в обнажении сокровеннейших изгибов сердца человеческого!.. Я пришлю тебе мой экземпляр с портретом Автора и почерком руки его. Побереги только дорогой переплет..." (81-82). Пародические намеки на Пушкина достаточно очевидны: название поэмы „Евгений Четвертинский", „три главы", „экземпляр с портретом Автора". Тем интереснее отповедь враждебного критика. „*Я*: ...О, бедная, бедная наша Поэзия!—долго ли будет ей скитаться по Нерчинским острогам, цыганским шатрам и разбойническим вертепам?... Неужели к области ее исключительно принадлежат одни мрачные сцены распутства, ожесточения и злодейств?..." (83). „...Без сомнения буйная игра страстей, как извращенное отражение величия человеческого, и каррикатурные гротески смешных слабостей и заблуждений, как изнанка вещественной нашей жизни, могут и должны составлять предмет творческой деятельности гения: но под какою точкою зрения?... В идеальном свете сострадания о несообразности их с нашим достоинством и назначением!.... А ныне?.. Наша Поэзия с каким-то неизъяснимым удовольствием бродит по вертепам злодеяний, омрачающих Природу человеческую; с какою-то бесстыдной наглостью срывает покров с ее слабостей и заблуждений; и любуется изведенною на позор срамотою наилучшего создания божия!..." (84—85). И дальше: „...Наши певцы вздыхают тоскливо о блаженном состоянии первобытной дикости и услаждаются живописанием бурных порывов неистовства, покушающегося ниспровергнуть до основания священный оплот общественного порядка и благоустройства..." (86). Причиной этого нового направления поэзии является подражание Байрону. „Бог судья покойнику Байрону! Его мрачный сплин заразил всю настоящую Поэзию и преобразил ее из улыбающейся Хариты в окаменяющую Медузу!.." (86). „...То беда, что сия грозная комета, изумив появлением своим вселенную, увлекла за собой все бесчисленные атомы, вращающиеся в литературной атмосфере, и образовала из них хвост свой. Все наши доморощенные стиходеи, стяжав себе лубочный диплом на имя поэтов дюжиной звонких и богато-обрифмованных строчек, помещенных в Альманахах и расхваленных Журналами, загудели à la Byron.... Пошли беспрестанные резанья, стрелянья, душегубства—ни

за что, ни про что—для одного романтического эффекта!... Разродилось такое множество Поэм—о Гомер! Гомер! что подумал бы ты?—коих вся ткань, исполненная бризен и перышек, сплетена из низких распутств или ужасных преступлений. Все их герои суть или ожесточенные изверги, или заматоревшие в бездельничестве повесы... Самую любимую сцену действия составляют: Муромские леса, подвижные Бессарабские наметы, магические уединения овинов и бань, спаленные закоулки и Фермопилы.... Коротко сказать—главный и почти единственный фонд, безрасчетно ижидаемый нашими Байронистами, составляет все, что только можно выдумать самого чудовищного, отвратительного и грязного—все изгарины и поддонки Природы!..." (87—89). В рецензии на „Борского" Подолинского (В. Е. 1829, ч. II, №№ 6 и 7) Надеждин еще раз возвращается к этим вопросам: он противопоставляет мелодраматические эффекты современных поэм высокому и строгому выбору тем в классической эпопее. „Душегубство есть любимая тема нынешней поэзии, разыгрываемая в бесчисленных вариациях: резанья, стрелянья, утопленничества, давки, замороженья et sic in infinitum..." (стр. 148). „...Не могли ли бы с избытком заменить всю эту романтическую стукотню и резню—существенное достоинство и величие изображаемых предметов, наставительная знаменательность драпировки, не ослепительная для умственного взора светлость мыслей, не удушительная теплота ощущений?..." (стр. 203; ср. ниже, ч. II, гл. V).

Обвинения Надеждина, конечно, касаются и Байрона и Пушкина. В „южных поэмах", действительно, встречается достаточно примеров „душегубства": и „резанья" („Цыганы", „Бахчисарайский Фонтан") и „утопленничества" („Кавказский Пленник", „Бахчисарайский Фонтан"). Однако, гораздо справедливее эти замечания—по отношению к более поздним подражателям Пушкина и Байрона, как Подолинский и некоторые другие (ср. ниже, ч. II, гл. II, 3). Именно в вопросе о романической фабуле между поэтической манерой Байрона и Пушкина, при несомненном общем сходстве, обнаруживается довольно существенная разница. По сравнению с богатством происшествий в поэмах Байрона, перегруженных романическими осложнениями фабулы, „южные поэмы" кажутся скорее бедными внешними событиями. Из обильного запаса повествовательных и обстановочных мотивов, излюбленных его современниками, Пушкин ограничивается следующими: убийство из ревности (два раза—в Б. Ф. и Ц.), романическое самоубийство (К. Пл.), восточное наказание для преступной жены (Б. Ф. „гарема стражами немыми в пучину вод опущена" — заимствование из „Гяура": казнь Леилы), картины гарема (Б. Ф.), разбойничьи сцены (Бр. Р.), военные стычки между черкесами и казаками (К. Пл.), военный набег крымских татар (Б. Ф.—как бы на заднем плане повествования). В соответствии с обеднением фабулы отдельные эффектные картины, драматические сцены во вкусе Байрона, встречаются гораздо реже: на всем протяжении „Бахчисарайского Фонтана" сюда относится только сцена ночного посещения Заремой Марии, в „Цыганах"—только сцена убийства, в „Братьях Разбойниках"—побег, в „Кавказском Пленнике"—ночное посещение черкешенки, последнее свидание и бегство русского и оставленное в черновом наброске пленение русского черкесом („Один

в глуши кавказских гор...“). По сравнению с Байроном эти драматические сцены не только малочисленны, но также лишены той внутренней напряженности и внешней эффектности, которая обязательна для „восточных поэм“. Мелодраматические эффекты повествования—не в стиле молодого Пушкина, как и внешнее осложнение романической фабулы: это—наносное влияние байронической моды, от которого Пушкин вскоре освобождается в свободном от лирико-драматических эффектов широком повествовательном стиле „Евгения Онегина“ и прозаических произведений 30-х годов.

С этой точки зрения особенно любопытно отметить, что романические мотивы „восточных поэм“, лишенные значения в развитии сюжета и потерявшие первоначально присущую им композиционную функцию, тем не менее всплывают у Пушкина, как навязчивые реминисценции, появляясь в виде своего рода „рудиментарных мотивов“, не получивших самостоятельного развития. Так в особенности—в „Бахчисарайском Фонтане“, представляющем и в других отношениях вершину влияния Байронизма. Напр.:

(1) Ужель в его гарем измена
Стезей преступною вошла,
И дочь неволи, нег и плена
Гяуру сердце отдала?
Нет, жены робкие Гирея,
Ни думать, ни желать не смея,
Цветут в унылой тишине...

В этом отрывке—реминисценция из „Гяура“ Байрона, основной сюжет которого низводится до степени „рудиментарного мотива“. В рассказе „Бахчисарайского Фонтана“ он не имеет сюжетной функции, и возникает только, как вопрос или предположение поэта по поводу задумчивости героя,—предположение, которое тут же отвергается самим поэтом. Для современного нам читателя естественно возникает вопрос—почему именно „гяуру“ должна была „отдать сердце“ возлюбленная Гирея, и единственный ответ—благодаря навязчивому воспоминанию о поэме Байрона.

(2) Дыханье, вздох, малейший трепет,
Все жадно примечает он:
И горе той, что шопот сонный
Чужое имя призывал,
Или подруге благосклонной
Порочны мысли доверял!

И в этом отрывке реминисценция из „восточных поэм“: сюжет „Паризины“, ослабленный и низведенный на степень „рудиментарного мотива“. В „Паризине“ герцог Азо подслушивает невольное признание, вырвавшееся во сне у его преступной жены; у Пушкина высказывается предположение, возможность, которая стоит за пределами развития данного сюжета. Точно так же в „Кавказском Пленнике“:

(3) Я знаю жребий мне готовый:
Меня отец и брат суровый
Немилому продать хотят

В чужой аул ценою злата,
Но умолю отца и брата;
Не то—найду кинжал иль яд.

В этих словах черкешенки в рудиментарной форме соединяется несколько вариаций мотива о „немилом“ в „восточных поэмах“. Так в „Абидосской Невесте“ Джафир отдает любимую дочь Зюлейку за „немилого“ бея Коросманского, в надежде на выгодный для его честолюбия (ambition, Ab. 192) политический союз (Ab. 210). Мнения Зюлейки при этом не спрашивают: с нее достаточно „знать волю отца“, а „послушанию“ должен „научить ее муж“ (215—217); но в угоду Селиму она хочет пойти против воли отца: „его гнев не заставит меня нарушить слово, данное тебе; но, наверно, он согласится оставить меня свободной“ (416—17). Если в первой половине отрывка дается довольно распространенная ситуация, то зато гораздо выразительнее его окончание: „не то найду кинжал иль яд“. Как представлял себе сам Пушкин возможность развернуть этот рудиментарный мотив при более сложной фабуле—видно из его письма к Гнедичу, уже приведенного выше: „Черкес, плениший моего Русского, мог быть любовником моей (Черкешенки)—избавительницы (de là вот вам и сцены ревность и отчаянье прерванные свиданий) (опасности для свиданий и проч. нашего пленника и проч.) мать, отец (и проч.) и брат ее могли бы иметь каждый свою (черты) роль свой характер...“ (Черновик, 29 апр. 1822 г. Кишинев). При таком осложнении фабулы „жених“ переходит из мира возможного в мир реальный, становится носителем известной сюжетной функции, и мы вступаем на почву „гаремной трагедии“ по аналогии: Гюльнара, Сеид, Корсар—черкешенка, жених, пленник. Конечно, мы не имеем права додумывать за Пушкина его поэму, но это гипотетическое построение оправдывает предположение, что в кровожадных намерениях черкешенки, высказываемых, как возможность, скрывается воспоминание о сюжете „Корсара“ и сходных мелодраматических сюжетах с кровавой развязкой, низведенное на степень рудиментарного мотива.

Особое место в этой группе заимствований занимает следующий отрывок из эпилога „Бахчисарайского Фонтана“:

(4) Невольно предавался ум
Неизъяснимому волненью,
И по дворцу летучей тенью
Мелькала дева предо мной!..
Чью тень, о други, видел я?
Скажите мне: чей образ нежный
Тогда преследовал меня,
Неотразимый, неизбежный?
Мария ль чистая душа
Являлась мне, или Зарема
Носилась, ревностью дыша,
Средь опустелого гарема?..

В этом отрывке поэтическое видение, которое посещает автора во дворце крымских ханов, и в особенности попытка его истолкования (Мария? или Зарема?) подсказаны литературной традицией, которая населила привидениями поэзию конца восемнадцатого века и повлияла

на творчество самого Байрона. Различие, однако, в том, что призрак Франчески или Астарты (в „Манфреде"), или ночное видение Лары, в пределах данного сюжета обладают полной реальностью, тогда как у Пушкина это—рудиментарный мотив, поэтическая метафора, идеальное видение-мечта поэта. Ослабление вполне понятное, но не исключающее возможности литературной преемственности, основанной на реминисценции из Байрона, тем более, что у самого Байрона также наблюдается тенденция к ослаблению сверхъестественного характера этого мотива—например, в „Гяуре", где Леила является только расстроенному воображению ее умирающего возлюбленного, и, особенно, в „Абидосской Невесте", где появление призрака Селима над могилой Зюлейки передается не как реальность, а как поэтическое предание (as Helle's legends tell, 1203). Подобно Байрону, Пушкин украсил эпилог своей поэмы романическим мотивом, подходящим к ее общему поэтическому колориту, но окончательно лишил этот мотив какой бы то ни было реальности, кроме поэтической. Нельзя смотреть на этот прием, как на прямое „заимствование", но он, конечно, обусловлен общим стилем эпохи и ее излюбленными темами; напр., в поэзии нашего времени такой мотив совершенно невозможен.

Подобное низведение элементов сюжета на положение рудиментарных мотивов характерно для поэта, пренебрегающего запутанностью фабулы и мелодраматическими эффектами действия, но тем не менее заинтересованного в общей романической окраске своих поэм. О бедности фабулы южных поэм говорит и современная критика, привыкшая к гораздо более расточительному пользованию эффектными мотивами повествования. В особенности интересен отзыв о „Кавказском Пленнике" кн. Вяземского, несомненно исходившего здесь, как и всегда, из сравнения с любимым Байроном: „Содержание настоящей повести просто и, может быть, слишком естественно: для читателя ее много занимательного в описании, но мало в действии. Жаль, что автор не приложил более изобретения в драматической части своей поэмы: она была бы и полнее и оживленнее" (С. О. 1822, ч. 82, стр. 121). Сходным образом пишет Плетнев: „Происшествие в „Кавказском Пленнике" можно бы сделать и разнообразнее и даже полнее. По обыкновенному понятию о подобных происшествиях, надобно сказать, что ход страсти, которая бывает изобретательна и неутомима, слишком здесь короток" (Сор. Пр. 1822, ч. 20, стр. 26). Выше было указано, что Пушкин предвидел возможность таких упреков, когда в письме к Гнедичу в шутливой форме наметил возможные осложнения в слишком простой фабуле „Кавказского Пленника": „Легко было бы оживить рассказ происшествиями кот. сам. соб. истекали из предметов... всем этим я пренебрег, во-первых, от лени, во-вторых, что разумные эти размышления пришли мне на ум тогда как обе части м. пл. были уже кончены—а съизнова начать не имел и духа" (черновик, 29 апр. 1822, стр. 503). „Бахчисарайский Фонтан", как было уже указано, вызвал осуждение классика из „Вестника Европы", М. Дмитриева („какая-то смесь... быстроты рассказа с неподвижностью действия") и недоброжелательного Олина („в повести сей, в которой только три лица действующих, действует одна только Зарема, и то весьма слабо"). К их мнению присоединился, однако, в этом вопросе и А. Перовский

в „Сыне Отечества“ (1824, ч. 92, стр. 275), в других отношениях— вполне благожелательный к Пушкину: „Прекрасные стихи и живописные изображения не могут вознаградить читателя за неподвижность действия“. В этом отношении против Пушкина была и традиция старинной героической эпопеи, и романически осложненная и эффектная фабула нового байронического жанра. Но Пушкин, как видно из шутливого письма Гнедичу, вполне сознательно противополагал внешнюю простоту и бедность происшествиями психологической новеллы навязчивым мелодраматическим условностям романтического повествования

2.

Различие между искусством Байрона и Пушкина особенно сказывается в изображении действующих лиц: на фоне традиционных „байронических“ мотивов отчетливо выступает разница в приемах изображения. Уже современная Пушкину журнальная критика отметила это обстоятельство. По мнению Вяземского, характер пленника „не всегда выдержан и, так сказать, не твердою рукою дорисован“. „Впрочем, повторяем: сей характер изображен во всей полноте в одном произведении Бейрона: у нашего поэта он только означен слегка: мы почти должны угадывать намерение автора и мысленно пополнять недоконченное в его творении“ (С. О. 1822, ч. 82, стр. 122).

Чем объясняется это впечатление внимательного современника? Выше было указано, что в „южных поэмах“ происходит эстетическое развенчивание байронического героя, его художественного единодержавия в лирической поэме, идущее параллельно с его нравственным осуждением. У Байрона герой стоит в центре внимания: навязчивый образ его царит в воображении поэта и читателя, как бы окрашивая все произведение своим мрачным величием. У Пушкина нет этого единодержавия: описание природы Кавказа и гаремные сцены, душевный мир и внешний облик Заремы, Марии, черкешенки не менее важны для поэта, чем движения и жесты, переживания и действия героя. С периферии художественного внимания эти предметы, принадлежащие у Байрона к „обстановке“, окружающей героя, передвигаются в центр, и герою приходится потесниться. Это общее явление, существенно влияющее на развитие сюжетной схемы, отражается также на приемах описания и характеристики.

Байрон обращает большое внимание на описание внешности своих героев. Мелодраматическая экспрессивность лица, движений и жестов, выразительная поза занимают его не менее, чем изображение романических происшествий и необычайных переживаний: все это— элементы того же художественного единства, направленного на усиление впечатления во что бы то ни стало, на однообразную эмфазу и напряженную эффектность. Пушкин, по сравнению с Байроном, кажется бедным такими описаниями; внешность героя занимает его очень мало; но зато в тех отдельных случаях, когда он находит нужным остановить внимание читателя на таких мотивах, они кажутся реминисценциями из привычного круга байронических тем.

Мы встречаем в „восточных поэмах" следующие приемы описания: 1) Статистический и обобщенный, как бы вневременный „портрет" героя, поставленный вне связи с действием (напр., в „Корсаре", п. I, стр. IX—„портрет" Конрада, входящий в состав „биографического отступления"; в „Гяуре" — „портрет" героя после бегства в монастырь, 832—882). Отдельные выразительные мотивы такого портрета задерживают внимание поэта надолго и служат приемом отраженной характеристики; напр., змеиный взор Гяура, приковывающий внимание жертвы и покоряюший ее волю (836—49), его улыбка, „печальная и презрительная" (848 — 858), внимательный взгляд Корсара, заставляющий противника опустить глаза (С. 215—222) или загадочный вид Лары, волнующий воображение окружающих (L. 361—382) и т. п. 2) Чаще герой описывается в определенной драматической ситуации, связанной с развитием действия, в эффектном движении или выразительной позе: такие драматические „картины" могут быть широко развернуты и обособлены (напр., Гяур под сводами монастыря, 883—915 или картина мчащегося всадника, G. 180 — 276), или они служат кратким вступлением к дальнейшему развитию действия (первое появление Конрада, С. 129 — 132, Лара на балу в замке Оттона, L. 397 — 402). 3) Наконец, отдельные описательные мотивы возвращаются о к к а з и о н а л ь н о, в повествовании о событиях, о действиях или переживаниях героя, в разговоре и т. д., не складываясь в композиционно-обособленное описание (напр., глаза Лары „сверкают" при виде незнакомца—Эццелино, L. 414, „чахоточный румянец" на мгновение появляется на бледном лице дервиша - Конрада, С. 715 — 16 и т. д.). Однако, у Байрона эти „окказиональные" описательные мотивы не меняются в соответствии с изменением ситуации, а механически заимствуются из того же стереотипного образа героя, неподвижного и шаблонного, как бы подчеркивая в каждом отдельном случае, что перед нами все тот же герой, не меняющийся в своем внешнем и внутреннем облике от начала до конца поэмы.

В самом деле, в произведениях Байрона различные приемы описания неизменно ставят перед нами хорошо знакомый, мрачный и величественный образ главного героя. Повторяются те же основные мотивы: высокий, бледный лоб (forahead high and pale, С. 203; pale brow, G. 895; pallid brow, G. 611; sallow front, G. 194 и др.); густые, черные волосы (dark hair, G. 894; sable locks, С. 663; bristling locke of sable L. 197 и др.), ниспадающие на плечи „в изобилии беспорядке" (in wiid profusion. С. 203); мрачно сверкающие глаза (dark scowl, G, 832; glittering eye, С. 755 и др.); бледные впалые щеки (livid heek, G. 907; livid face, L. 84; sallow cheek, L. 702 и др.); презрительно искривленные бледные губы (How that pala lip will curl and quiver, G. 853). В этом смысле байронический герой продолжает традицию „страшных романов" XVIII века и восходит к типу „злодея", описанному Вальполем, г-жей Рэдклифф и Льюисом и введенному Вальтером Скоттом в поэму высокого стиля („Мармион").

Так же, как у предшественников Байрона, черты лица героя существенны не сами по себе, а как выражение напряженной и господствующей страсти; однообразная экспрессивность описания служит одновременно приемом отраженной характеристики: выделяются те под-

робности, которые могут служить эффектными симптомами вполне определенного душевного состояния.

Так, „молодой и бледный" лоб героя „пересечен морщинами пламенных страстей" (G. 194), „изрезан морщинами, которые говорят о прошедших страстях" (L. 67). „Печально", сообщает рассказчик о Гяуре, „было видеть на лице его следы того, что было прежде когда то чувством" (G. 859). „Взгляни!—на лбу его написано все его прошлое—проклятие и преступление Каина!—такими знаками, которых время не уничтожит" (G. 1058). „Все тот же мрачный дух дышет в чертах его лица—словно смерть наложила печать на его чело!" (G. 796).

В глазах героя поэт отмечает, прежде всего, их выразительный взгляд—„мрачный" и „сверкающий" (dark... scowl, that glares beneath his busky cowl, G. 832). Глаза Корсара „сверкают из-под черных бровей" (C. 755); „черные брови" оттеняют его „пламенный взор" (C. 196). „Из-под темных ресниц" взоры гневного Селима сверкают, „как молния из черных туч" (Ab. 336). Глаза героя „сверкают" в порыве ярости (Ab. 113, G. 596) или „воспламеняются" страстью (G. 834), или „загораются" внезапной решимостью (Ab. 329). Таким образом выражение глаз подчеркивает попеременно владеющие героем аффекты. „Остеклянелые глаза" Гяура выражают отчаяние (G. 240; ср. о Паризине P. 332). „Дико блуждающие взоры" Лары во время ночного видения свидетельствуют о надвигающемся безумии (G. 227; ср. о Гюльнаре после убийства Сеида — C. 1576). Взгляд Азо, брошенный на спящую жену, говорит о решении не оставить ее в живых: если бы она проснулась, этот взгляд убил бы ее на месте (P. 113). Точно так же взгляд, брошенный Ларой на Эццелина при выходе из зала, дает читателю понять, что враг его умрет насильственной смертью (L. 608).

Байрон любит подчеркивать экспрессивность взгляда, скрещивающегося с другим взглядом: при этом герой заставляет врага своего опустить глаза. О Конраде говорится, что лишь немногие могли спокойно „вынести его пристальный взор, направленный прямо в лицо". В то же время его „суровый взгляд" сразу прекращал „слишком внимательное наблюдение" окружающих (ср. весь отрывок C. 214—222). То же приблизительно повторяется о Ларе в сцене столкновения с Эццелино (L. 404, 443). Даже разъяренный Джафир „опускает глаза" перед „гордым взором" молодого Селима (Ab. 127). Взгляд героя обладает как бы магической силой, подчиняющей себе чужую волю. Это—„змеиный взгляд", как говорится о Гяуре; в нем скрываются—„неизъяснимые чары": „подобно птице, крылья которой еще трепещут, хотя ей уже не избежать змеи, смотрящей на нее в упор, так бывают охвачены страхом люди, на которых он бросит свой взгляд, и не могут уже избежать этого взгляда, едва выносимого для них" (G. 842—45). У Гяура—„дурной глаз", его взгляд приносит несчастье (196), говорит о нем суеверный рассказчик-мусульманин. Гассан узнает его в битве „по дурному глазу", который „помогает ему в измене и злодеяниях" (612). Монах видит в его взорах что-то „нездешнее", „потустороннее" (832). Так испуганная челядь Сеида принимает Корсара, по его сверкающим взорам, за адского духа (C. 755).

Не раз упоминает Байрон улыбку своего героя. Герой „редко улыбается“ (C. 174), но и тогда улыбаются только губы — глаза его „никогда не смеются“ (L. 301). Он насильно старается скрыть от наблюдателя движение души, которое невольно выдают его крепко сжатые или бледные, дрожащие губы (C. 205; G. 853 и весь отрывок). Поэт называет улыбку своего героя „горькой“ (G. 848; C. 230, 1055). Она выражает „ненависть, честолюбие и обман“ (C. 231), она возбуждает „страх и порочные мысли“ (G. 848). В ней проявляется не спокойная радость, но „страшная веселость“ (G. 858), „дикое веселье“ (C. 1061)—словно в его насмешках слышался смех самого дьявола (C. 223)—или смех человека, осужденного на казнь (C. 1057).

К экспрессивным мотивам в портрете байроновского героя относится меняющийся цвет лица. Обычно бледные щеки, как и высокий, бледный лоб, эффектно контрастируют с черными волосами и черными, сверкающими глазами. Цвет лица Лары определяется, как „неизменно сумрачный и бледный“ (L. 702). „Мертвенно бледным“ (livid) называет рассказчик Гяура при встрече с ним в монастыре (G. 907); бледным кажется Корсар, когда в костюме дервиша он проникает во дворец Сеида—„бледным от поста и покаяния—не от страха“ (C. 662). Когда Гяур спасается от преследующего его врага, он бледнеет от ненависти, становится „бледным, как мрамор могильной плиты“ (G. 238). Лара бледнеет при встрече с привидением, он лежит на полу без сознания, „бледный, как луч луны, скользящий по его лицу“ (L. 211). Селим, когда узнает о замужестве Зюлейки, стоит у окна „бледный, немой и печальный“ (Ab. 255). С другой стороны, признаком элементарного и сильного аффекта служит внезапное потемнение лица: „в одно мгновение чело Лары потемнело и сделалось почти черным, как лик демона“ (L. 718), „лоб его потемнел“ (94). Поэтому высокий „бледный“ лоб героя нередко бывает „сумрачным“, „темным“, „мрачным“ (C. 755; L. 197; G, 673). Другим признаком сильного душевного волнения является „краска“, бросающаяся „мгновенно“ в лицо героя: так, „чахоточный румянец“ на мгновение покрывает лицо Конрада, переодетого дервишем (C. 715); гордый Оттон, оскорбленный Ларой, „мгновенно покрывается краской“ (L. 698). „Меняющийся цвет лица“ (changig cheek) для Гяура служит как бы обязательным признаком подлинной страсти (G. 1105). Но особенно часто пользуется Байрон этим примитивным приемом экспрессии по отношению к своим героиням: Паризине (P. 24—26), Зюлейке (Ab. 222), Каледу (L. 598), Гюльнаре (C. 1702, 1444) и др. Злоупотребление такими внешними приемами психологической экспрессивности обычно уже в сентиментальную эпоху, в особенности—в „страшных романах“.

Экспрессивности лица героя соответствует далее подчеркнутая выразительность позы и жеста. Обособленные драматические вершины, на которые распадается байроническая поэма, замкнутые ситуации или сцены нередко открываются драматической „картиной“, где герой является перед нами в эффектной, психологически выразительной позе: в этом—один из самых характерных приемов байроновского искусства, который также служит отраженной характеристике героя. Современные Байрону иллюстрации (ср. хотя бы знаменитые картины Делакруа или богатый иконографический материал, собранный в издании С. А.

Венгерова, т. I) обычно фиксируют такие запоминающиеся и эффектные сцены и показывают с достаточной определенностью, что преувеличенная, мелодраматическая выразительность жестов и поз в такой же степени соответствует художественному вкусу эпохи, как романическая фабула „восточных поэм". И здесь необходимо указать на связь самого Байрона с литературой страшных романов и другими произведениями популярной беллетристики, удовлетворявшими пробудившемуся во второй половине XVIII века вкусу к таинственному, необычайному и мелодраматически-эффектному в искусстве.

Корсар впервые является перед нами над морем, у входа в пещеру, на горной высоте—как одинокий путник, задумчиво опирающийся на меч и устремивший взгляд за синие волны (C. 122). Лара на балу в замке Оттона стоит в знаменитой байронической позе — прислонившись к высокой колонне, скрестив руки на груди, внимательно и задумчиво созерцая танцующих (L. 401). Задумчиво склоненным изображает Байрон Альпа, сидящего среди развалин старинного храма, на опрокинутой колонне, в ночь перед приступом — лицо он закрывает рукой (S. 507). Точно так же Селим склонил голову на руку и задумчиво смотрит из окна дворца на далекие синие волны моря (Ab. 241). В изображении Джафира эта „поза задумчивости" приобретает восточный колорит: властелин, спокойно и величаво восседающий в своем диване, окруженный молчаливой стражей рабов и телохранителей или толпою приближенных (Ab. 20). Эту позу восточного владыки Байрон подсмотрел впервые у Али-Паши Янинского (ср. письмо к матери, 12 ноября 1809, L. J. I, 250) и с тех пор нередко воспроизводил ее в своих произведениях (раньше всего — в „Чайльд-Гарольде", т. II, стр. LXII). Таким изображается и Сеид в „Корсаре" (C. 635 и 1299).

Другая любимая поза, „боевая", показывает нам героя во всем блеске его мужественной красоты, его мрачного величия. Таким является Селим перед Зюлейкой, когда он сбрасывает плащ, который скрывал его от непосвященных взоров, и стоит перед ней в воинственном убранстве молодого корсара (Ab. 613 сл.). Еще внезапнее эта перемена в Конраде, когда среди пирующей свиты Сеида он сбрасывает с себя одежду дервиша: он вскочил со своего места, его панцырь блестит, обнаженный меч сверкает в воздухе (C. 748). Даже мертвый герой укладывается Байроном в эффектную и выразительную позу: со сломанным мечом в руке, в разорванном кафтане, с обнаженной головой лежит он „спиной к земле, лицом к небу"; „незакрытые глаза все еще смотрят на врага, как будто смерть не утолила его ненависти" (G. 655); в такой же позе лежит на поле битвы под деревом смертельно раненный Лара (L. 1059), и окружающие его враги читают в его потухающем взоре презрение и ненависть к победителям (L. 1080, 1145).

Но особенно важны, как прием отраженной характеристики, некоторые эффектные и выразительные позы, при которых в облике героя подчеркивается таинственное и страшное—демонические и призрачные черты как бы потустороннего мира. „Как дух", блуждает Лара лунной ночью среди своих владений; „длинная тень его движется вдоль стены" (L. 182); „его темные блестящие волосы, мрачный вид,

перо, широко развевающееся на шлеме, мелькают во мраке, как будто явление призрака, и пробуждают в душе все ужасы могилы" (L. 197). Гяур является рассказчику под сводами монастыря, его длинная ряса ниспадает широкими складками, он медленно проходит вдоль колонны, при свете „одинокого и мерцающего факела" черты лица его „белеют" под темными арками свода, из-под опущенного капюшона глаза сверкают мрачным и призрачным блеском, а когда капюшон падает назад, его темные волосы в беспорядке ниспадают на плечи, покрывают бледный лоб, извиваются над ним, как черные змеи Горгоны (G. 832—915). Таким он стоит перед рассказчиком в другой картине, на утесе над морем (826 сл.), тревожимый кровавым призраком, встающим из волны. Но Байрон изображает Гяура и в других эффектных и экспрессивных позах—так, в начале поэмы, верхом на черном коне, в бешеной скачке он проносится, „как самум" или „как демон ночи", оборачивается на стременах, с лицом, искаженным ненавистью и ужасом, чтобы еще раз взглянуть на покинутый дом Гассана (180 сл.); или в середине поэмы, когда он склонился над мертвым врагом „с потемневшим лицом" и заглядывает в его черты, чтобы прочесть в них признаки предсмертного отчаяния (673 сл., 1085 сл.).

Отдельные жесты героев строятся по тому же художественному закону: и здесь для поэта всего существеннее подчеркнутая экспрессивность патетического жеста, при которой внешнее движение становится симптомом душевного аффекта, напряженного и страстного переживания. Бессильная ненависть Гяура, в картине бегства, проявляется резкими и многозначительными движениями: „Он поднял руку и яростно взмахнул ею и мрачно потрясал рукою в воздухе.... Внезапно рука его опустилась и схватила саблю" (G. 241, 46). Сходным образом поэт дает почувствовать перелом в душе Азо, склоненного над спящей Паризиной: „Он вырвал кинжал из ножен и спрятал его обратно раньше, чем обнажилось острие" (P. 107). Особенно часто повторяющийся мотив — рука героя с занесенным в воздухе мечом, мелькающая в битве и издали заметная („боевой жест"). В „Осаде Коринфа"—это как бы лейтмотив Альпа: он — во главе нападающих, „его правая рука обнажена, обнажено лезвие его кривой сабли" (S. 705); и дальше: „жилистая рука их вождя обнажена... рукав засучен до плеча, по этой руке узнают его в битве", „пусть другие вожди имеют более высокие тюрбаны—Альпа можно узнать по белой обнаженной руке—посмотри в самую гущу боя: она—там!" (S. 821 сл.). Так же описывается появление Конрада в бою: „его длинная рука мелькает в воздухе, и свистит его сабля" (C. 776); „кровавая рука" вождя своими „яростными движениями" „диктует законы" пиратам во время приступа (C. 891). Гяур во главе шайки арнаутов сразу выделяется „чужеземным мечом, сверкающим далеко кругом в его окровавленной деснице" (G. 608). Джафир преследует Селима и дочь впереди толпы слуг, „яростно размахивая саблей" (Ab. 991). Наконец, Лара, посылая отряд свой на врага, „взмахнул рукой и потряс ею в воздухе" (L. 1024). Но вот рука его, „только-что поднятая вверх, внезапно опускается" (1030). Это—„смерть" опустила его гордую руку (1028). Но и в опущенной руке умирающий все еще „сжимает саблю" (L. 1031)—эффект, который уже в „Гяуре" был использован по отно-

шению к убитому Гассану: „его отрубленная рука“ еще дрожит, „сжимая саблю“ (G. 655 сл.).

Другой любимый эффект, повторяющийся во многих поэмах—изображение героя в оковах, поднимающего руки к небу: при этом раздается звон цепей. Уго на суде „поднимает окованные руки“ (P. 230) и просит отца позволить ему сказать последнее слово своим судьям; когда он кончил, он стоит перед отцом, „скрестивши руки“, и цепи на руках его „звенят“ (P. 318). Конрад в темнице „поднимает звенящие руки“ (his clanking hands) и „в ярости старается разорвать цепи“ (C. 982). Он хочет шевельнуть рукой—и „звон цепей слишком грубо напоминает ему действительность“ (1037). Он „поднимает к небу руки, окованные железом“ (his iron hand) и „молит, как о милости, чтобы молния прервала его жизнь“ (1432).

Как признак крайнего душевного волнения, обычно возвращается традиционный прием „дрожащих рук“, которые отказываются служить герою: подобно меняющемуся цвету лица, это один из наиболее примитивных симптомов сильного душевного волнения, которым злоупотребляет сентиментальная литература. У Байрона примеры очень многочисленны. „Дрожащая рука Конрада отказывается отворить двери“ в комнату, где лежит его мертвая возлюбленная (C. 1753); при входе в комнату, лампа „падает из его руки“ (1759). „Дрожащая рука Альпа“, при появлении призрака Франчески, „отказывается осенить его крестным знамением“ (S. 538) и мн. др.

Что может противопоставить Пушкин этому главенствующему у Байрона над каждой поэмой, однообразно-экспрессивному и навязчиво-повторяющемуся образу? Сравнение подтверждает мнение кн. Вяземского: из отдельных скупых упоминаний о внешности героя мы смутно догадываемся, что он похож на байронический прототип, но поэт не задерживает нашего внимания на более подробном описании. Сюда относятся отдельные попутные замечания, окказиональные упоминания по определенному поводу, впрочем—весьма немногочисленные. Так, при случае, Пушкин скажет и о „высоком челе“ пленника („и на челе его высоком не отразилось ничего“) и о „строгом челе“ Гирея, „задумчивого властителя“ („живее строгое чело волненье сердца выражает“...). В рассказе Заремы промелькнет упоминание о „светлом взоре“ хана („он светлый взор остановил на мне в молчаньи“), в любовных признаниях черкешенки — об „унылом взоре“ пленника („развесели свой взор унылый...“); единственный пример мелодраматической экспрессивности взгляда, столь обычной у Байрона,—в рассказе старшего брата о болезни младшего в темнице („и дико взгляд его сверкал“...). Не злоупотребляет Пушкин также и другими эффектными симптомами душевных волнений: изменением цвета лица (ср. „Алеко внемлет и б л е д н е е т“, Гирей „бледнеет, будто полный страха“), дрожащими членами (Алеко: „дрожат уста, дрожат колени...“). В „Кавказском Пленнике“ несколько раз упоминается эффектный звон цепей, однако он не сопровождается теми выразительными жестами, с которыми мотив этот связан в „Корсаре“ или „Паризине“ („И слышит: загремели вдруг его закованные ноги“, „он, вспыхнув, загремит цепями“). Все это, конечно, слишком недостаточно для „портрета“ байронического героя и ясно показывает, что внешний облик этого героя уже не вла-

деет поэтом с той навязчивой исключительностью, которую можно наблюдать в поэмах Байрона.

Статический „портрет" героя, стоящий вне конкретной ситуации и как бы предваряющий рассказ, не встречается у Пушкина вовсе; развитие отдельных портретных мотивов, вроде загадочного взгляда Гяура и Конрада, тоже не задерживает поэта. Единственный пример вводного „портрета" — в незаконченном отрывке „Вадима"; однако и это—не вневременное и обобщенное описание, как портрет Корсара, а наблюдения рассказчика над стоящим перед ним героем, которые связаны с определенным моментом развития действия и ясно очерченной ситуацией. Байрона напоминает в этом портрете только обязательная печать задумчивости и печали на лице героя. В остальном, однако, отсутствует байроническая стилизация—мрачная экспрессивность лица и позы. „Золотые волосы" и „голубые глаза" соответствуют измененной теме „славянской" поэмы:

Но кто же тот? Блистает младость
В его лице; как вешний цвет,
Прекрасен он; но, мнится, радость
Его не знала с детских лет;
В глазах потупленных кручина;
На нем одежда Славянина,
И на бедре славянский меч.
Славян вот очи голубые,
Вот их и волосы златые,
Волнами падшие до плеч...

На фоне немногочисленных упоминаний о внешности героя, рассеянных в виде попутных замечаний на протяжении длинного рассказа, выделяются два-три примера живописных драматических ситуаций, эффектных „картин" или выразительных поз. Они не в характере поэзии Пушкина и потому тотчас же были отмечены критикой, как мелодраматическое преувеличение и как влияние байронической моды. О таких картинах справедливо замечание А. А. Перовского (по поводу „Бахчисарайского Фонтана", С. О. 1824, ч. 92, стр. 273): „Хан Керим в очертании своем представляет дань, собранную поэтом нашим с различных образов, получивших вещество под кистью Бейрона. Самые движения, самые положения Гирея списаны, подражательны..." Сюда относится напр. изображение Гирея после смерти Марии—застывшего в „боевой позе". Пушкин сам, впоследствии, находил его мелодраматическим и смеялся над ним вместе с друзьями: „Ал. Раевский", пишет Пушкин, „хохотал над следующими стихами: «Он часто в сечах роковых...» и т. д. Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрагаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама" (т. V, стр. 420). Но именно такая преувеличенная экспрессивность жестов составляет характерную особенность поэзии Байрона, к которому упрек Пушкина относится, по всей справедливости, как и к цитируемым стихам:

...Дворец угрюмый опустел;
Его Гирей опять оставил;
С толпой татар в чужой предел
Он злой набег опять направил;

Он снова в бурях боевых
Несется мрачный, кровожадный:
Но в сердце хана чувств иных
Таится пламень безотрадный.
Он часто в сечах роковых
Подъемлет саблю, и с размаха
Недвижим остается вдруг,
Глядит с безумием вокруг,
Бледнеет, будто полный страха,
И что-то шепчет, и порой
Горючи слезы льет рекой...

Здесь все напоминает Байрона и говорит об ученичестве, не столько в отдельных мотивах, сколько в сплетении этих мотивов и в общей художественной тенденции—к преувеличенной экспрессивности душевных движений. Прежде всего — общая ситуация: после смерти Марии Гирей покидает свой дворец, который предан разрушению, и ищет забвения в боевых утехах (ср. Гассан после смерти Леилы: опустелый дворец, вместо женщин—охота, G, 288 сл., 439 сл.). Далее—центральный психологический мотив: воспоминание о прошлом, бесплодное и мрачное душевное страдание, которое тщетно пытаются скрыть от окружающих и Гассан, и Гяур, и Азо—печать мучительного прошлого (ср. ниже, гл. IV, 4). Наконец, внешние симптомы душевного аффекта: изменение цвета лица, которым так охотно пользуется Байрон; безотчетный разговор с самим собой, признак надвигающегося безумия (Гяур в монастыре, G, 822), Калед после смерти Лары (L. 1253 сл., и др.); „боевой жест"—рука с мечом, занесенная в воздухе и внезапно застывшая; и „поза окаменения" (у Байрона—Зюлейка во время рассказа Селима, „немая и недвижная, как статуя отчаяния", Ab. 973, Паризина на суде, „бледная и молчаливая", с „неподвижными", „широко-открытыми глазами", P. 326). А главное — объединение этих мотивов в преувеличенно-экспрессивную, мелодраматически-эффектную картину.

Другой пример представляет картина застывшего в отчаянии, после убийства Земфиры и ее любовника, Алеко. Известно, что кн. Вяземский в своей рецензии отозвался неблагосклонно об окончании этой сцены (ср. М. Т. 1827, ч. 15, стр. 121), чем заслужил обиженную реплику Пушкина („О чем, прозаик, ты хлопочешь..." Ср. послесловие к статье, в „Сочинениях" кн. Вяземского, т. I):

. . . . Алеко за холмом,
С ножом в руках, окровавленный,
Сидел на камне гробовом.
Два трупа перед ним лежали;
Убийца страшен был лицом;
Цыганы робко окружали
Его встревоженной толпой...
. . . . . .
...Когда же их закрыли
Последней горстию земной,
Он молча, медленно склонился,
И с камня на траву свалился...

Поразившее кн. Вяземского „вялое" окончание встречается у Байрона в связи с позой окаменения, как эффектное выражение высшего

отчаяния (о Паризине: „И на землю она упала, как камень, или как статуя, сброшенная с пьедестала", Р. 348). Существенно, однако, смягчение экспрессивных мотивов, обычных в „восточных поэмах". Так, герой возбуждает страх; люди, при виде его, испуганно жмутся и отходят (ср. ниже, стр. 130, аналогичный мотив в „Кавк. Пленн."). Окровавленная одежда, нож в руках и т. д. эмфатически выдвигаются, как выразительные симптомы преступления (у Байрона чрезвычайно часто в сценах убийства, в сражениях и т. п.; наиболее известный пример: Гюльнара после убийства Сеида, С. 1585). Конечно, отдельные совпадения указывают не столько на „влияние" определенного „образца", сколько на общий стиль байронического искусства, которому Пушкин бессознательно следует.

В поэме „Вадим" можно отметить „позу окаменения", в которой поэт как бы фиксирует телодвижение, как неподвижный жест:

Другой, как волхвом пораженный,
Стоит недвижим; на брега
Глаза вперив, не молвит слова,
И через челн его нога
Переступить уже готова...

Не раз указывалось в критике на сходство между первой сценой „Бахчисарайского Фонтана" и „Абидосской Невесты":

Гирей сидел, потупя взор;
Янтарь в устах его дымился;
Безмолвно раболепный двор
Вкруг хана грозного теснился.
Все было тихо во дворце;
Благоговея, все читали
Приметы гнева и печали
На сумрачном его лице.
Но повелитель горделивой
Махнул рукой нетерпеливой:
И все, склонившись, идут вон...

Сходство, как было указано выше (стр. 68),— в композиционной функции этой картины, как зачина, внезапно, ex adrupto, вводящего в середину рассказа. Сходным представляется у Байрона и у Пушкина переход от неподвижной картины к действию („Но повелитель горделивой махнул рукой нетерпеливой: и все, склонившись, идут вон" — „Let the chamber de cleared!" — The train disappeared... (Ab. 32). Но рядом с композиционным сходством — существенная близость мотивов. Гирей — тип байроновского антагониста - „паши", как и Джафир, хотя выступает в роли героя (см. выше, стр. 36). Пушкин усаживает его в величественную позу восточного владыки, окруженного безмолвной свитой, которую Байрон воспроизвел в „Абидосской Невесте", по воспоминанию о приеме у Али-паши Янинского (у Пушкина „раболепный двор"—у Байрона „the train", см. стр. 111); в его устах — драгоценный чубук (у Байрона — „resigned his gem-adorned chibouque", 233); он погружен в задумчивость (у Байрона — „deer thought was in his aged eye", 25); эта задумчивость подводит читателя к еще неизвестной ему завязке рассказа; он отсылает слуг своих повелительным

жестом (герои Байрона обычно ограничиваются безмолвным и величественным кивком головы или движением глаз, C. 140, 657; Джафир „три раза хлопает в ладоши", чтобы позвать своих слуг, Ab. 232). Наконец, „грозный хан", „повелитель горделивый" и другие характеризующие эпитеты пушкинского героя принадлежат к привычному для Байрона кругу представлений (ср. „stern Giallir", Ab. 992 и т. п.).

„Поза задумчивости" останавливает на себе внимание и в отрывке „Вадима":

Но юноша, на перси руки
Задумчиво сложив крестом,
Сидит с нахмуренным челом...

Наконец, в „Кавказском Пленнике" герой изображается, погруженный в созерцательное раздумие, на вершине горы, перед величественной картиной Кавказа:

Когда, с глухим сливаясь гулом,
Предтеча бури, гром гремел,
Как часто пленник над аулом
Недвижим на горе сидел!
У ног его дымились тучи...

Но в этом отрывке описание позы, по замыслу—байронической, отступает на задний план перед картиной природы и душевным переживанием героя, которое служит его отраженной характеристике („И бури немощному вою с какой-то радостью внимал", см. ниже, гл. IV, 4). Для такой более отвлеченной трактовки фигуры героя, как идеального центра пейзажа, занимающего главное внимание поэта, можно искать аналогий скорее в „Чайльд Гарольде", как „описательной поэме" (напр., п. II, стр. XXV: „Сидеть на утесах, погружаться в задумчивость на морском берегу или в ущелье, медлительно бродить в тени лесов.... взбираться на горные вершины, к которым нет пути... одному наклоняться над пропастями и пенистыми водопадами — все это не значит быть одиноким, но беседовать с природой и видеть ее сокровища разложенными перед собой").

Итак, у Пушкина характерные байронические позы встречаются редко, почти всегда ослаблены. Образ героя уже не стоит, как у Байрона, неотступно перед воображением поэта. Он утратил свое единодержавие, не окрашивает всей поэмы своей однообразной экспрессивностью. Отдельные указания на его внешние черты, рассеянные в поэме, как это подметил уже кн. Вяземский, кажутся неясными реминисценциями привычных и навязчивых образов британского поэта.

3.

То же отношение между Байроном и Пушкиным наблюдается в приемах характеристики. И здесь остается в силе замечание кн. Вяземского — „сей характер изображен во всей полноте в одном произведении Байрона: у нашего поэта он только означен слегка". В „восточных поэмах", где образ героя главенствует, важнейшая задача поэта состоит в раскрытии его душевного мира. У Пушкина появляются и другие задачи, достаточно самостоятельные, чтобы занять

наше внимание и заставить героя потесниться; в связи с этим его душевный мир перестает быть тем безусловным центром художественного интереса, каким он является у Байрона.

Характеристика героя может быть прямой и отраженной [18]. Отраженной характеристике, которая естественно вытекает из самого рассказа, служат слова героя и его поступки, а также отношение к нему окружающих. В поэмах Байрона, где развязка сюжета всецело определяется душевной активностью героя, каждая поэма в целом служит отраженной характеристике главного действующего лица: когда Корсар в костюме дервиша пробирается во дворец своего врага Сеида и садится с ним за пиршественный стол, когда он спасает его жену Гюльнару из пылающего гарема, когда он отказывается бежать из темницы и спасти свою жизнь ценой убийства спящего врага — эти элементы объективного повествования, фабулы, интересны, прежде всего, как симптомы или отражения его душевного мира. В поэмах Пушкина, где, как было указано выше, герой теряет значение единственного фактора, определяющего развитие сюжета, уже не все элементы фабулы в одинаковой степени могут служить задачам характеристики героя; напр., отношение Заремы и Марии, любовь Земфиры и молодого цыгана принадлежат особым душевным мирам и имеют, до некоторой степени, самостоятельное значение.

Точно также отраженной характеристике служат многочисленные приведенные выше описания внешности героя, его движений, жестов и поз, поскольку во всех случаях они подчиняются у Байрона однообразному заданию психологической экспрессивности. Лара, на балу, в знаменитой позе — прислонившись к высокой колонне и скрестив на груди руки—внимательным взором следящий за мельканием пар, или Гяур, с потемневшим от ненависти лицом, склоненный над убитым Гассаном — потому именно — экспрессивные образы, что они, прежде всего, служат задаче выражения душевного состояния в эффектных симптомах и тем самым — психологической характеристике героя. Поскольку Пушкин в этом отношении беднее Байрона, т.-е. менее его захвачен и заинтересован выразительным и знаменательным образом своего героя, постольку и душевный мир этого героя отступает в „южных поэмах“ на задний план или, во всяком случае, не навязывается читателю с такой однообразной настойчивостью, как у Байрона.

Но Байрон никогда не ограничивается в своих поэмах этими приемами отраженной характеристики. Даже изображая героя в действии, в движении, в выразительной позе, он прерывает объективный рассказ или описание для прямой характеристики от своего лица. Он спешит своими словами объяснить читателю изображенную им картину или сцену, истолковать душевное состояние героя в прямой характеристике или дать ему еще более широкое определение и оценку в сентенциозном обобщении морально-психологического характера. Примеры очень многочисленны. Так, Лара с обычной сдержанностью встречает гневные обвинения Эццелино и обещает ему на завтра явиться в замок Оттона. На лице его не заметно волнения, глаза не сверкают гневом, но в голосе звучит решимость (something fixed in that lov tone), и он улыбается, проходя мимо врага. И словно не-

уверенный в том, что это движение лица достаточно выразительно и понятно, Байрон спешит объяснить от себя: это не была улыбка веселья или выражение гордости, которая старается, смирив свой гнев, заменить его презрением, но улыбка человека, уверенного в себе, уже решившего, как он поступит. Что же это такое? спрашивает поэт: спокойствие правого? или недвижность души, зачерствевшей в преступлениях? И весь анализ душевного состояния заканчивается характерным сентенциозным обобщением: Ах! слишком сходны внешние признаки этих состояний, нельзя доверяться словам и взорам смертных (L. 490—509). Так же картина бегства Гяура после неудачного похищения, изображение его судорожных движений, когда в последний раз он бросает взор на дворец Гассана, из которого он бежал, непосредственно переходит в прямую характеристику его душевного состояния. Рассказчик (на этот раз отделенный от автора) поясняет: „Казалось в это мгновение в его сознании пронеслись целые годы воспоминаний одна капля времени соединила в себе века преступлений и греха"; и за этим, как обычно, следует сентенциозное обобщение: „Ибо мысли человека бесконечна и объемлет безграничные пространства, и в совести его может покоиться такое страдание, которое не имеет ни названия, ни исхода, ни надежды на исцеление" (G. 257 — 276). Нередки и такие случаи, когда прямая характеристика душевного состояния перебивает описание, все время сопровождая его сопутствующими пояснениями. Напр., в той же картине бегства Гяура: „Он остановился. На лице его изобразился страх, но скоро ненависть сменила его: это не был внезапный румянец быстро проходящего гнева, но лицо его побледнело, как мрамор могильной плиты, белизна которой оттеняется сумраком ночи..." (234 — 239). Такими пояснениями поэт подчеркивает экспрессивное значение тех описательных мотивов, о которых уже говорилось выше.

Сходное значение получает употребление „психологического эпитета", как прием прямой характеристики. Благодаря присутствию таких эпитетов, Байрон имеет возможность в описании и рассказе все время удерживать внимание читателя на душевном мире героя, даже не прибегая к более обширным и разработанным формам прямой характеристики. Создается своеобразная психологическая стилизация повествования, эмоциональная однотонность и однообразная экспрессивность. Герой „восточных поэм" — „суровый" (stern), „мрачный" (gloomy), „гордый" и „надменный" (proud, haughty, high), „дикий и „жестокий" (fierce, wild), „одинокий" (lonely), „задумчивый" (pensive) и т. д. „С суровым видом" потрясает Гяур в воздухе рукой (G. 242); „суровый восторг" сверкает в очах Корсара во время битвы (C. 804); „мрачный, суровый и одинокий" ждет Минотти приближения торжествующего врага (S. 947) и т. п. „Мрачно" смотрит Гяур на торжественную службу в монастырском храме (G. 886). Его деяния напоминают „мрачного коршуна" (1159). „Гордыми глазами" смотрит Конрад на своих сподвижников (C. 577). „В надменном молчании" покидает Лара замок Оттона после столкновения с Эццелино (L. 739). Даже тело убитого на поле сражения сохраняет „надменный вид" (L. 1146) и т. д. Некоторые из этих эпитетов, постоянно возвращаясь при имени героя, становятся неподвижными, застывшими, как постоян-

ные эпитеты народной поэзии. Так, в особенности, слово „суровый", (stern): „суровый Гассан" (G. 517, 519, 587), „суровый Джафир" (Ab. 992, 742), „суровый Сеид" (C. 1105, 1300), „суровый Азо" (P. 223), „суровый Конрад" (C. 505), — но также „надменный Конрад" (C. 1678), „гордый Конрад" (C. 931), — „гордый Джафир" (Ab. 768), „гордый Лара" (L. 404) и др. В некоторых оборотах речи окаменение эпитета особенно заметно; его присутствие в данном контексте психологически не мотивировано, и он возвращается как бы механически, как эмоциональный лейтмотив, сопровождающий явление героя. Напр., в рассказе о свадебной поездке Гассана: „Суровый Гассан отправляется в путешествие" (G. 519) или в портрете Леилы: „Кто же был ее другом, суровый Гассан?" (G. 517). Совершенно так же в „Осаде Коринфа" имя героя Альпа сопровождается эмфатическим эпитетом (приложением)—„отступник", „ренегат" (Alp, the renegade, S. 114, 177 и др.).

Прямая характеристика в „восточных поэмах" пользуется теми же приемами, как и описание внешности героя—„психологическим портретом" и „картиной" душевного состояния. „Психологический портрет" героя, статический, обобщенный и вневременный, обычно предпосылается рассказу и входит в состав „биографической реминисценции". Такой статический „портрет" представляют широко развитые характеристики Корсара и Лары. Отдельные мотивы, входящие в характеристику, и здесь могут выделяться и задерживать на себе внимание: напр., описание любви Конрада к Медоре, также вневременное и обобщенное (C. 287—308) (см. ниже, гл. V, 4). В описание характера может входить указание на его предшествующую историю, т. е. биографическая реминисценция. В таких случаях внешние события жизни оттесняются на задний план или остаются вовсе неизвестными (биография Лары, Корсара) и заменяются историей переживаний—обычной повестью о разочаровании героя. Рядом с такими вводными, статическими формами психологического портрета стоит изображение душевного состояния героя в данный момент рассказа, характеристика конкретной психологической ситуации, того или иного хода мыслей и чувств в душе героя, „психологическая картина" (напр., размышления Корсара на пути к Медоре, C. 311—340, или в темнице, C. 932—971). При этом Байрон и в психологическом портрете и в картине душевного состояния героя, как это было уже сказано, охотно переходит от конкретного, индивидуального повода к более общим морально-психологическим рассуждениям сентенциозного характера: о раскаянии, о страданиях грешной души, о любви и т. п. Такие сентенциозные обобщения на морально-психологические темы могут выделяться в композиционно-обособленные „отступления" (напр., в „Гяуре" отрывок о „скорпионе" и о „мотыльке", G. 388—421 422—438; см. выше, стр. 96).

Гораздо менее существенным является у Байрона вопрос, кто дает характеристику героя или описывает его душевное состояние—сам поэт (так — в большинстве случаев), или герой (исповедь Гяура перед священником, Уго—на суде, разговор Корсара с самим собой, C. 311—340, или с Медорой, C. 398—407), или, наконец, рассказчик (в „Гяуре"—рыбак-мусульманин и христианин-монах) Приемы прямой характеристики в форме признаний героя или наблюдений посторон-

него рассказчика ничем не отличаются у Байрона от характеристики авторской: во всех этих случаях мы находим те же основные элементы прямой характеристики—вневременное статическое описание („психологический портрет"), биографическую реминисценцию („историю души"), изображение душевного состояния в данный момент рассказа, сентенциозные обобщения, выводящие за пределы конкретной ситуации, наконец—психологическое истолкование картины, движения, жеста, позы, как экспрессивных симптомов переживания; и что особенно важно: в стилистическом отношении слова героя или рассказчика вполне совпадают со словами автора, так как отсутствует задание речевой характеристики, художественной индивидуализации говорящего лица. В этом отношении исповедь Гяура перед монахом и рассказ рыбака о его бегстве из дворца Гассана построены так же, как соответствующие места „Абидосской Невесты" или „Осады Коринфа", где рассказ ведется от имени поэта.

Чтобы убедиться в том, какое исключительно важное место отводится в „восточных поэмах" изображению душевной жизни героя, в особенности—в форме прямой характеристики, достаточно обратиться к первой песне „Корсара" или „Лары" или к начальным строфам „Осады Коринфа", играющим роль широко задуманной психологической экспозиции, на фоне которой развиваются дальнейшие события поэмы. Внешние факты исчезают здесь почти совершенно перед событиями внутренней жизни, и если даже отмечаются автором, то в значительной степени—как симптомы душевных переживаний. Так—в I песни „Корсара". Уже увертюра (строфа I, 1—42) описывает (в форме прямой речи) радости свободной жизни пиратов. Зачин (строфа II, 43—60) изображает картину лагеря пиратов, вводящую нас сразу в середину действия; разговоры о прошлых и будущих подвигах служат переходом к первому упоминанию о „вожде" (but who that Chief? 61) и вводной характеристике („психологический портрет"): он окружен славой и страхом, он живет в уединении, он довольствуется немногим, почти—аскет, он умеет повелевать своим отрядом и требует безусловного подчинения (II, 61—82). Стр. III—V (83—116) переходят к действию („завязка"); они описывают возвращение корабля пиратов. В строфе VI (117—138) рассказ продолжается: вернувшиеся на остров пираты немедленно хотят представиться вождю; их слова служат отраженной характеристике героя—они боятся незваными нарушить его одиночество (133—38). Здесь—первое изображение внешности героя—он появляется в „позе задумчивости", на скале, у входа в пещеру, с глазами, устремленными в синюю даль моря (129—132). В стр. VII (139—168)—краткий разговор между вновь прибывшими и вождем; его отрывочные приказания, его повелительный жест и тон, безусловная покорность пиратов его приказаниям служат отраженной характеристике героя. Отсюда—переход к VIII стр. („Кто смеет спрашивать, когда он приказывает?" 172), с которой начинается подробный „психологический портрет" героя. В стр. VIII (173—192) поэт описывает его магическую власть над волей подчиненных; характеристика получает в конце сентенциозное обобщение: что дает Конраду такую власть над людьми? спрашивает поэт. „Могущество мысли, магия ума!" (182); так всегда бывает на земле, над

толпою властвуют отдельные сильные люди (187 — 192). В стр. IX (193—226) продолжается прямая характеристика; дается обобщенное описание внешности героя, его статический „портрет": выделяется лоб, изрезанный морщинами страстей, пронзительный взор, читающий в сердцах и недоступный для соглядатая, демоническая улыбка—отдельные выразительные симптомы, которые служат отраженной характеристике душевного мира героя и все время перебиваются прямыми психологическими пояснениями автора. Стр. X (227—248), вставленная в более позднюю редакцию, заключает опять сентенциозное обобщение, развивающее отдельные элементы „психологического портрета": в ней говорится о том, как трудно бывает по внешнему виду судить о мучительных переживаниях преступной души и как эти переживания обнаруживаются в одиночестве. Стр. XI (249—280) заключает биографическую реминисценцию из жизни героя, историю его души, специально—его разочарования; она переходит в прямое описание его душевного состояния ко времени рассказа: он считает себя злодеем, но и другие люди для него—злодеи; его ненавидят, но его боятся (261—274); отсюда—сентенциозное обобщение: люди презирают бессильного червяка, но боятся змеи, которая, даже раздавленная, может ужалить (275—280). Стр. XII (281—308) выделяет в психологическом портрете отдельный мотив: любовь Конрада к Медоре, и дает его обобщенное описание. Стр. XIII (309—340), в форме внутреннего монолога, дает прямую характеристику душевного состояния героя: Конрад обсуждает свое положение прежде, чем войти в комнату своей возлюбленной. Стр. XIV (340—480) заключает песню Медоры и диалог между любящими. Медора уговаривает своего любовника бросить боевую жизнь; в его ответе дается, в форме признания, обобщенная прямая характеристика, развивающая отдельные мотивы биографического портрета: причина разочарования, ненависть к людям, любовь к единственной (398—407). Стр. XV (482—504) посвящена душевному состоянию покинутой Медоры. Стр. XVI (505—554) рассказывает о Конраде, который спешит на корабль. Описывается его душевное состояние—он боится поддаться удерживающему его чувству любви. Во второй части строфы он приблизился к кораблю и настроение его меняется. Он чувствует себя вождем; он останавливается, чтобы принять спокойный, холодный и надменный вид. Отсюда—переход к обобщенной характеристике, к мотивам „портрета": внешний облик Конрада, его манера держаться, его отношение к друзьям и подчиненным (539—554). В последней строфе (XVII, 555—606) Конрад—на отплывающем корабле: отдельные слова и поступки служат отраженной характеристике героя. Таким образом центральная часть первой песни заключает „психологический портрет"; в других частях этой экспозиции герой тоже все время—на первом плане; поэт не довольствуется отраженной характеристикой его в поступках и словах, но заставляет героя делать признания, заключающие прямую характеристику, и спешит пояснить сам его душевное состояние или дополнить общий портрет какими-нибудь новыми существенными подробностями. Рассказ о внешних событиях, повествование, сводится к короткой завязке; но зато психологическая экспозиция развертывается необычайно широко и в ней преобладает прямая характеристика.

В „южных поэмах“ Пушкина характеристика героя, описание его душевной жизни занимает несравненно меньше места. Прежде всего сокращается прямая характеристика. Исчезает подробный психологический портрет, статическое и обобщенное описание, предпосланное событиям поэмы, как психологическая экспозиция: сохраняется только сравнительно краткая биографическая реминисценция, заключающая „историю души“. Пушкин избегает говорить о том, каким был его герой „вообще“; он предпочитает изображение душевного состояния в определенный момент действия, в известной ситуации, и отраженную характеристику героя в его поступках: однако, и в этом отношении, как было уже сказано, он не может сравниться с Байроном, так как герой его потерял центральное положение в сюжетной схеме. Сравнительно больше места занимают психологические описания в „Кавказском Пленнике“. Мы имеем здесь прежде всего традиционную биографическую реминисценцию, „историю души“, обычный рассказ о разочаровании, как в „Корсаре“, без упоминания о внешних событиях. („В Россию дальний путь ведет...“, „Людей и свет изведал он...“) В связи с отношением героя к черкешенке дается краткая характеристика его душевного состояния („Но Русский жизни молодой давно утратил сладострастье: не мог он сердцем отвечать...“ и т. д.); как у Байрона, описание заканчивается сентенциозным обобщением („Не вдруг увянет наша младость...“). Во второй песне разговор пленника с черкешенкой мотивирует более подробное описание душевного состояния героя, сперва словами поэта („Но он с безмолвным сожаленьем на деву страстную взирал.... Он забывался...“), потом в форме признания самого героя в двух монологических отрывках („Забудь меня: твоей любви, твоих восторгов я не стою...“, „Не плачь и я гоним судьбою...“), в которые вплетаются биографические реминисценции („Ты видишь след любви несчастной...“). Помимо этой центральной психологической темы, связанной с основной линией развития сюжета, в отдельных местах поэмы рассеяны как бы окказиональные указания на душевный мир героя. Так, в изображении путника перед картиной кавказских гор дается отраженная характеристика героя, заканчивающаяся прямым пояснением автора: „И бури немощному вою с какой-то радостью внимал“. Отношение черкесов к пленнику служит отраженной характеристике героя: „И шопотом между собой своей добычею гордились...“ Картина военных игр черкесов заканчивается описанием душевного состояния пленника, в которое вплетаются биографические реминисценции, возвращающие нас к центральной теме разочарования („Но Русский равнодушно зрел сии кровавые забавы.... Жалел ли он о днях минувших...“). Немногочисленны „психологические эпитеты“—чаще всего сентиментальное слово „унылый“, не встречающееся у самого Байрона в применении к герою: „развесели свой взор унылый“, „тогда рассеянный, унылый“, и даже в форме „неподвижного эпитета“: „унылый пленник с этих пор один окрест аула бродит...“. „Мрачная тоска“, „сирая душа“, „бесчувственная душа“, „улыбка хладная“, „души печальный хлад“ завершают эмоциональную стилизацию байронического типа.

В „Братьях Разбойниках“, согласно общей композиции поэмы, характеристика возможна только в форме признания героя-рассказчика;

но такие прямые признания, заключающие описание душевного состояния, отсутствуют. Отраженной характеристике героев служит самое содержание биографического повествования, его фабула. Психологические эпитеты не встречаются вовсе.

В отрывке „Вадима" отраженной характеристике героя служит описание его внешности; экспрессивные мотивы в лице и позе поясняются автором прямыми указаниями („мнится, радость его не знала с детских лет; в глазах потупленных кручина...", „...сидит с нахмуренными челом..."). Биографическая реминисценция („Видал он дальние страны..."), в противоположность Байрону, заключает, по преимуществу, обобщенное перечисление внешних событий; точно также — сон героя, переносящий нас в биографическое прошлое и косвенным образом отражающий его душевное состояние („Ему не снится шум валов, он позабыл морские битвы..." „Пред ним славянская дружина..." и т. д.). И здесь прямая характеристика отсутствует.

В „Бахчисарайском Фонтане" Гирей отодвигается на задний план, и выступают Зарема и Мария. В связи с этим отсутствует биографическая характеристика героя; первая картина („задумчивость Гирея") служит отраженной характеристике его душевного состояния, как и отношение его к Зареме и Марии („Но для нее смягчает он гарема строгие законы") или заключительный отрывок („Он снова в сечах боевых..."), в котором, однако, как и в начале поэмы, рассеяны отдельные прямые пояснения („Но в сердце хана чувств иных таится пламень безотрадный"). Зато именно в этой поэме встречается целый ряд психологических эпитетов, напоминающих Байрона: „повелитель горделивый", „что движет гордою душою", „вкруг хана грозного", „устала грозная рука", „ночи хладные часы проводит мрачный, одинокий", „несется мрачный, кровожадный", „равнодушный и жестокий", „задумчивый властитель". Если вспомнить, что в „Бахчисарайском Фонтане" особенно часто встречаются романические сцены, живописные и выразительные позы, описания экзотической обстановки и т. д., можно высказать предположение, что герой становится для Пушкина таким же объектом внешнего наблюдения, предметного живописания, как и другие элементы поэмы. В „Полтаве", где в роли героя также выступает тип „антагониста", эта манера внешнего, предметного живописания достигает своего окончательного развития.

В „Цыганах", благодаря драматической композиции, прямая характеристика также существенной роли не играет. Алеко определяется гораздо больше отраженной характеристикой своих слов и поступков, чем словами автора о нем. Впрочем, и здесь присутствует традиционная биографическая реминисценция, история души („Подобно птичке беззаботной..." и т. д.), переходящая в краткую статическую характеристику, „портрет" („Но, боже! как играли страсти..."). Прямую характеристику заключает также признание Алеко в разговоре со стариком („Я не таков: нет, я, не споря, от прав моих не откажусь...") и завершающие слова старика, выносящие герою моральный приговор („Оставь нас, гордый человек..."). Моралистический элемент, оценка с точки зрения положительных нравственных идеалов, нередко и у Байрона присутствует в характеристике (например, в „Корсаре" —

о мучениях „преступной“ души, п. I, стр. X, в „Паризине“ — о греховной „слабости“ героини, P. 57—58 и мн. др.), но нигде он не выделен, как в „Цыганах“, в самостоятельную в композиционном отношении концовку, в которой делается моральный вывод из всего предшествующего рассказа. В „Полтаве“, как мы увидим дальше, элемент моральной оценки играет еще более существенную роль, окрашивая собою всю характеристику героя. Что касается психологических эпитетов, то они, как и естественно при драматической композиции, по преимуществу встречаются в суждениях о герое других действующих лиц; например: „ты з о л и с м е л“, „мой муж р е в н и в и з о л“, „у ж а с е н нам твой будет глас“, „о, мой отец, Алеко с т р а ш е н“, „оставь нас, г о р д ы й человек“. В отдельных случаях, однако, определенной ситуацией мотивируется употребление таких эпитетов в самом рассказе: „убийца с т р а ш е н был лицом“, „у н ы л о юноша глядел на опустевшую равнину“, „над о д и н о к о ю главою и гром нередко грохотал“.

4.

В приемах построения характеристики героя, как и раньше — в описании его внешнего облика, мы отметили у Пушкина ослабление внимания к главному действующему лицу, как следствие развенчания его художественного единодержавия. В поэтических мотивах, из которых слагается эта характеристика, следует отметить такое же ослабление. Душевный облик героя „восточных поэм“ создается Байроном из небольшого числа излюбленных мотивов, которые возвращаются с поразительной настойчивостью и однообразием: мотивы одиночества и тайны, разочарования и раскаяния, мужества и страстности, ненависти и мести, и т. п., неизменно являются перед читателем в преувеличенно-эффектной, эмфатически-выразительной форме, как романические переживания и мелодраматические страсти, соответствующие общему характеру романической и мелодраматической фабулы. В „южных поэмах“ Пушкина встречаются те же традиционные психологические темы, но художественно-ослабленные, лишенные лирической напряженности и насыщенности и, нередко, низведенные на степень рудиментарных мотивов, окказиональных упоминаний или даже одиночных психологических эпитетов. Говоря опять словами князя Вяземского, мы скорее „по намекам“ должны „угадывать“, что перед творческим воображением молодого Пушкина неизменно находился эффектный и однообразно значительный образ „байронического героя“.

Прежде всего, как неизбежное предварительное условие характеристики, герой „восточных поэм“ поставлен вне обычных условий человеческого общежития: он „изгнанник“ из общества, „преступник“ против его законов. В „Гяуре“ герой—сперва иноверец (false Infidel, G. 747), потом—ренегат (apostate from his own vile faith, 616; some stray renegate, 812) и вождь разбойников, подстерегающий врага на большой дороге. В первоначальном замысле „Абидосской Невесты“ Селим — незаконный сын, рожденный от рабы-христианки („Son of a slave!... from undelieving mother dred, Ad. 81—82; the son of his neglected slave!... Ad. 363); в том же первоначальном замысле, как

известно, Байрон думал изобразить преступную любовь брата и сестры [19]; в конце поэмы Селим, из личной мести, становится вождем морских разбойников. В „Корсаре" герой—опять пират, хотя—под маской „благородного разбойника". В „Ларе" поэт намекает на таинственное преступление, совершенное героем в прошлом; в самой поэме он убивает врага, подстерегая его в засаде; как и предшествующие герои, в конце поэмы он становится во главе недовольных, в данном случае—повстанцев-крестьян, но благородные мотивы борьбы против общества Байрон всячески старается ослабить („Какое дело было ему до свободы толпы? Он старался поднять униженного, только чтобы заставить склониться гордого!" L. 897). В „Осаде Коринфа" Альп — изменник и ренегат, из личной мести вождь врагов своей родины (a traitor in a turbaned horde, S. 399). Наконец, в „Паризине" Уго—незаконный сын, любовник своей мачехи. Таким образом, благодаря романической фабуле „восточных поэм", герой Байрона окружен ореолом эффектных и романических преступлений, выделяющих его из прозаической обыденности. Он—изменник и ренегат (Гяур, Альп), предводитель шайки разбойников (Гяур, Селим, Конрад), тайный преступник и убийца (Гяур, Лара), кровосмеситель (Уго, в первоначальном замысле—Селим), ненавидимый окружающими иноверец, чужестранец и т. п. (Гяур, Альп, в первоначальном замысле—Селим, как сын христианки-рабы). Приемы прямой характеристики позволяют Байрону развивать эти темы, эмфатически подчеркивая соответствующие эффектные мотивы.

У Пушкина герой является разбойником в „Братьях Разбойниках". В „Цыганах" он совершает убийство. В „Вадиме" он должен был выступить в роли заговорщика, политического вождя и изгнанника. В „Бахчисарайском Фонтане", где в роли героя выступает „антагонист", тип „паши", представитель власти и социального порядка, против которого борется герой, эти мотивы должны отсутствовать. В „Кавказском Пленнике" и „Цыганах" они художественно ослаблены; поэт не выдвигает их на передний план приемами прямой характеристики. Алеко — „изгнанник перелетный"; его „преследует закон"—рудиментарный мотив, на котором поэт не останавливается. Герой „Кавказского Пленника", хотя и покинул общество добровольно, но поэт не настаивает на этом мотиве; косвенное отражение его находится только в словах: „здесь, на костях моих изгнанных, заржавет тягостная цепь". К этим и подобным местам в „Кавказском Пленнике" и „Цыганах" историко-литературная критика охотно применяла биографическое истолкование (например указывалось, что Пушкин сам находился в ссылке). Но биографический факт такого рода не во всякую литературную эпоху становится поэтической темой. В данном случае именно байроническая поэзия сделала интересной художественную разработку подобных мотивов, и Пушкин, несомненно, следовал за Байроном, создавая тип изгнанника, отщепенца от общества и поэтического преступника.

Охотно подчеркивает Байрон мотив одиночества героя, его оторванности от окружающего мира. Слово „одинокий" (lonely) нередко возвращается, как психологический эпитет, при упоминании о герое. Так, Гяур в монастыре поражает рассказчика своим одиночеством: „одинокий послушник" (G. 787) сторонится братии и целые дни „си-

дит в своей кельи, одиноко насупившись" (806). Корсар впервые появляется перед нами на скале над морем, как „одинокий путник" (С. 130). В биографической характеристике поэт называет его „человеком одиночества и тайны" (С. 173); „одинокий, дикий и странный", он стоит „по ту сторону любви и ненависти людской" (271). Сходно говорится о Ларе: он—„чужестранец на этой земле; блуждающий дух, заброшенный из другого мира" (L. 315); „его дух презирает этот мир и воздвиг престол свой вдали от жизни, в своей особой области" (349). В биографии рассказывается о том, как „он странствовал, одинокий, в отдаленных краях" (87) и как „внезапно вернулся оттуда в одиночестве" (43). Прошлое положило грань между ним и окружающими, „отрезало его от тех", кто могли бы стать его друзьями „по природе и рождению" (879). Даже в самой смерти подчеркивает поэт эту оторванность героя от окружающих: Лара и Калед как бы „забывают прошлое и настоящее", у них — „общая судьба, отдельная от судьбы других людей" (1097). В „Осаде Коринфа" широко развертывается и эмфатически подчеркнут мотив одиночества Альпа среди своего войска: „Он был одинок в этом войске.... он был одинок—ренегат, поднявший меч против обманутой им родины, он был одинок среди своей шайки, без единой души, которой мог бы довериться, без руки, на которую мог бы опереться" (S. 296—309).

Мотив одиночества встречается и у Пушкина, но ослабленный: не как разработанная тема биографии и психологического портрета, а как окказионально употребляемый психологический эпитет. В „Кавказском Пленнике": „А пленник, с горной высоты, о д и н над тучей громовою возврата солнечного ждал..." „Унылый пленник с этих пор о д и н вокруг аула бродит..." В „Бахчисарайском Фонтане": „И ночи хладные часы проводит мрачный, о д и н о к и й..." В „Цыганах": „Над о д и н о к о ю главою и гром нередко грохотал..."

Байронический герой обычно окружен тайной. Мотив „тайны" тесно связан с мотивом „одиночества". Так, герой „Корсара"—„человек одиночества и тайны" (С. 173). В характеристике Лары поэт особенно настойчиво развивает этот мотив. „Вокруг него был обведен какой-то таинственный круг, который отпугивал приближающихся и оставлял его всегда в одиночестве" (L. 107); его окружала „тайна, всегда интересная для любопытной толпы" (783); „странное подозрение, шопотом повторявшее его имя" (766); „самое молчание его составляло тему для разговора других людей" (293). „Таинственной"—называет Байрон судьбу, которая оторвала героя от других людей (879). Даже в лице Лары описание отмечает „холодную таинственность выражения" (361).

У Пушкина „мотив тайны" не получил развития. Прошлое героя часто бывает неизвестно („Кавк. Пл.", „Цыг."), но оно не таинственно. Это лишает главное действующее лицо того романического ореола, который намеренно придает ему Байрон.

С одиночеством героя и таинственностью его явления тесно связана его замкнутость и скрытность. Герой прячет в себе душевное переживание, старается сделать его недоступным для наблюдателя; сильные аффекты не отражаются на лице его, с виду всегда спокойном и холодном; из гордости он скрывает свои страдания и волнения. От-

сюда возникает возможность эффектных контрастов. Корсар, переодетый дервишем, „спокойно“ встречает направленные на него „любопытные взоры“ Сеида и его приближенных (С. 668). Осужденный победителем-врагом на мучительную смерть, он сохраняет внешнее спокойствие и равнодушие, „чувствуя, что один единственный крик лишит его права на мужество — последнюю и самую ценную добродетель“ (С. 1402). То же повторяется с Уго на суде: „какой печалью ни было полно его сердце—перед толпой он не желал обнаружить своей слабости“ (P. 187). Так и Лара, несмотря на сильнейшее душевное волнение, отвечает своему врагу и обвинителю „спокойным взглядом и холодной речью“ (L. 499). В психологическом портрете героя Байрон выделяет эту особенность: если в душе своей Лара замечает нежные чувства, он „старается скрыть их от людей“, как „слабость, недостойную гордого человека“ (305). С этими мотивами „восточных поэм“ обыкновенно связывают следующее характерное место из „Кавказского Пленника“, которое, однако, не развито более подробно:

Таил в молчаньи он глубоком
Движенья сердца своего,
И на челе его высоком
Не изменялось ничего...

Отношение героя к окружающим, в те редкие минуты, когда он выходит из своего одиночества, а также впечатление, которое он производит на своих спутников или на случайных встречных, обычно служит в „восточных поэмах“ мерилом его величия, превосходства и исключительности. Байрон настойчиво подчеркивает в своем герое сознание превосходства над людьми, спокойную властность, надменность в обращении и холодное презрение к окружающим, повелительный жест и тон; не ограничиваясь отраженной характеристикой тех сцен, в которых герой приходит в столкновение со своими ближними, он настойчиво развивает эти мотивы в биографическом портрете. Подробнее всего об этом говорится в „Корсаре“. Конрад „владеет искусством подчинять себе толпу“: у него—„горделивая осанка, надменное выражение лица“, – „словно он избегает быть замеченным, но тому, кто взглянет на него, внушает страх“, „торжественный вид и гордый взгляд, не допускающий грубого смеха, но не лишенный вежливости“ (С. 539—550). Со своими сподвижниками Конрад „встречается только, чтобы повелевать“ (63). „Слова его немногочисленны“ (64); разбойники подчиняются ему беспрекословно: „Кто смеет задавать вопросы там, где распоряжается Конрад?“ (171). „Все ему повинуются, немногие пытаются расспрашивать; этим он отвечает коротко, презрительный взор выражает упреки, и дальнейшего ответа он их не удостаивает“ (79). Потому что от людей он требует „не любви, а покорности“ (552), и людей вокруг него „объединяет успех и умение подчинять своей воле чужие слабости“ (183). Этот последний мотив повторяется также в отношениях Альпа и его „шайки“: „Он властвовал над ними—человек может властвовать даже над худшими из людей, если только осмелится во всем быть первым—так львы властвуют над шакалами...“ (S. 326). В „Ларе“ биографический портрет героя подчеркивает, прежде всего, холодную надменность и презрение к окружающим. У него—

„холодный вид" (70), „уверенный в себе, холодно-терпеливый" (675), он „холоден с сильными, презрителен с знатными" (829). В чертах его написано „какое-то безразличие", „глубокое презрение ко всему" (312). Даже победителей своих Лара встречает „спокойным презрением" (1080).

В окружающих герой вызывает смущение и страх, и это отношение служит эффектным мотивом для отраженной характеристики героя. В „Гяуре" мимолетное появление мчащегося всадника оставляет в душе рассказчика „взволнованное воспоминание" (G. 204); через много лет он узнает его при встрече в монастыре, и хоть видел его „только однажды", „он не мог бы пройти мимо него снова и не заметить его" (795). „Со страхом" взирает и монах на странного послушника (885), боясь, что божественный гнев поразит нечестивца у алтаря и вместе с ним — молящихся в храме (909). Так и Лара „обладает искусством" оставлять о себе воспоминание в сердцах людей; „кто видел его хоть раз", говорит поэт в биографической характеристике, „тот не напрасно встретился с ним и после одного раза пожелал бы увидеть его опять" (L. 367). Образ его преследовал воображение (379); на него „смотрели в молчании или шепотом высказывали свой страх" (111); окружающие его „боялись" — так повторяет еще раз поэт (769). Он же сам сознавал, что „осужден быть для других предметом ненависти" (895). Но особенно подробно мотив этот развивается в психологическом портрете Корсара. Конрад обладает „магической властью", которая поражает толпу и заставляет подчиняться ему беспрекословно: это — „власть мысли, магия ума" (С. 177—182). Его имя „прославлено на всех берегах и всюду внушает страх" (61) Оно „пугает", „заставляет бледнеть" самых смелых из его спутников (175). Его демоническая усмешка вызывает „бешенство и ужас" (224). „Мы не смеем подойти к нему", говорят пираты своему старшему, „ты знаешь, он не любит, чтобы к нему подходили без предупреждения" (137). Даже в оковах герой внушает врагам своим чувство уважения и страха: лучшие из вражеских воинов не решались оскорбить того, „кто научил их страху"; „суровая стража, которая вела его в темницу, взирала на него в молчании и с тайным трепетом" (912).

У Пушкина подобные мотивы или совсем отсутствуют, или смягчены и ослаблены; потеряв центральное место, занимаемое ими у Байрона в биографической характеристике, они возвращаются окказионально, в подходящей ситуации, нередко в форме рудиментарных мотивов или реминисценций. Так, вступление к „Бахчисарайскому Фонтану", построенное по типу картины, открывающей действие в „Абидосской Невесте", заключает изображение восточного властителя, „грозного" хана, окруженного страхом и безусловным послушанием: „Безмолвно раболепный двор вкруг хана грозного теснился... Благоговея, все читали приметы гнева и печали на сумрачном его лице. Но повелитель горделивой махнул рукой нетерпеливой: и все, склонившись, идут вон..." (Ср. также психологический эпитет: „устала грозная рука"). В своих врагах-черкесах пленный русский вызывает такое же чувство уважения своею смелостью, как Конрад в окружающей его страже. Общее сходство ситуации, а также композиционная функция этого мотива, образующего в „Кав-

казском Пленнике", как и в „Корсаре", эффектную концовку большого отрывка, позволяет предполагать у Пушкина бессознательную реминисценцию:

Беспечной смелости его
Черкесы грозные дивились,
Щадили век его младой
И шопотом между собой
Своей добычею гордились.

В „Цыганах" Алеко вызывает страх у мирных и робких кочевников, но это мотивируется трагической ситуацией последней сцены:

...Убийца страшен был лицом,
Цыганы робко окружали
Его встревоженной толпой...

Мотив этот возвращается в „Цыганах" в форме психологического эпитета. Алеко пугает окружающих своей страстностью. „О, мой отец, Алеко страшен!" говорит Земфира. И старый цыган повторяет, осуждая юношу на изгнание: „Ужасен нам твой будет глас".

Два душевных состояния определяют своей контрастной напряженностью внутренний мир байронического героя и всецело направляют развитие рассказа: страстная любовь к единственной возлюбленной и чувство ненависти и мести к врагу, а также нередко к окружающим людям. Любовью к Леиле и ненавистью к Гассану определяется судьба Гяура; в Селиме борются любовь к Зюлейке и ненависть к Джафиру, ее отцу; Корсар ненавидит весь род человеческий и борется против Сеида, он любит только свою Медору; поход Альпа против Коринфа определяется его любовью к Франческе и ненавистью к Венеции и Минотти. Байрон охотно формулирует в эмфатических контрастных формулах эту противоположность чувств в душе героя, одинаковых по своей страстной напряженности и противоположных только по направлению. Так, Гяур даже в монастыре неизменно возвращается мыслью „к любимой деве и к ненавистному врагу" (G. 1018); Корсар признается Медоре: „Самая любовь моя к тебе есть ненависть к ним!" („My very love to thee is hate to them" C. 403). Сердце Лары объято „скорбью, которая учит его ненавидеть людей за то, что когда-то он любил их слишком сильно" (L. 312). Даже Гюльнара, единственная из байронических героинь, родственная по духу своему возлюбленному—„такая нежная в любви, такая дикая в ненависти!" (C. 1706). Сам поэт в лирическом обобщении сравнивает страстные ласки любящих с теми объятиями, в которых сплетаются враги в смертельном бою. „Друзья встречаются лишь для того, чтобы расстаться; Любовь смеется над верностью; но истинные враги, если встретятся однажды, останутся неразлучными до самой смерти!" (G. 645—54).

В соответствии с общими особенностями своего искусства, Байрон не может ограничиться отраженным изображением любви, владеющей его героем, через ее проявления: он всегда дает прямую характеристику этого душевного состояния. Так, в биографическом портрете Корсара: „Да, то была действительно любовь—неизменимая—неизменяющаяся—любовь к единственной, которой он никогда не покидал"...

„Да, то была Любовь—если любовью называется чувство нежности, победившее все соблазны, усиленное несчастиями, не слабеющее в разлуке, прочное при всех обстоятельствах—и больше всего этого!—неослабленное самим временем!" „Да, если бывает Любовь у смертных—это была Любовь!" (С. 287—304). Исповедь Гяура представляет эмфатическое развитие и утверждение исключительной и всепоглощающей любви. Противопоставляя свое чувство „холодным" переживаниям северянина, Гяур начинает чудовищной гиперболой: „Моя любовь была, как поток лавы, клокочущий в огненной груди Этны" (1101). Такая любовь рассматривается, как высшее содержание жизни, как единственная безусловная ценность. „Мое благо, мое преступление, мое счастье, мое страдание, моя надежда—там вверху, мое все—здесь на земле!" (1182). „Все равно, куда она ведет", восклицает герой, „пусть даже к смерти и страданию худшему, чем смерть!" (1147). Любовь поглощает любящего всецело, весь остальной мир перестает для него существовать: „Леила, каждая мысль принадлежала тебе одной!" (1181). Только одна на свете любимая: „Нет другой на всей земле, похожей на тебя!" (1184). Только раз в жизни можно так любить: „Птица, поющая в роще, лебедь, который плавает по озеру, знают одну и только одну подругу" (1169). В знаменитом поэтическом отступлении „Гяура" любовь прославляется, как „свет, нисходящий с неба", как „чувство, воспринятое от божества"; „это луч от того, кто создал весь мир, божественное сияние, которое венчает душу"; „в любви самое небо нисходит к нам" (1131—1140). Признание Селима в сцене тайного свидания с Зюлейкой развивает сходные мотивы. Изображая встречу Паризины и Уго, поэт, от своего имени дает лирическое описание всепоглощающего самозабвения страстного чувства: „И что для них весь остальной мир, все перемены в нем и все движение времени? Живые существа, земля и небо, стали—как ничто для их мысли и взоров. И, словно мертвые, они не сознают уже ничего вокруг себя, вверху и внизу. Как будто все другое исчезло, и они дышат только друг для друга" (29—36).

Но совершенно так же исключительно чувство ненависти, владеющее байроническим героем. Так, в биографической характеристике Конрада говорится: „он слишком ненавидел людей, чтобы чувствовать раскаяние, и голос гнева считал священным зовом" (С. 262); поэтому—„где мрачно останавливались взоры его, суровые и полные ненависти, там, поблекнув, исчезала надежда, и со вздохом прощалось милосердие" (225). Не мимолетной вспышкой гнева является душевное волнение Лары: „это глубокое движение души, не знающее милосердия ни в чем, когда владеет гнев", „горечь, изгоняющая всякое раскаяние". Такое чувство находит свое выражение в следующем признании: „Он ненавидел борьбу, не приводящую к цели, оставляющую жизнь побежденному врагу" (730). Поэтому Конрад, попав во власть Сеида, ожидает мучительной казни: это только справедливо—„его враг, побежденный, испытал бы такую же судьбу" (С. 977). И Гяур, когда мстит Гассану за смерть Леилы, следует тому же закону: „Она изменила ему, и он ее убил, но меня она любила, и я наказал его смертью" (G 1065). После убийства Гассана герой восклицает: „Я насытил свой гнев, мое дело сделано" (687). Но даже смерть оставляет врагов непри-

миренными: Гяур смотрит в лицо поверженному врагу и хотел бы в его чертах увидеть следы душевных мучений: „Я искал на лице его, и напрасно искал отражения мысли, подавленной страданием.... О, что бы дала Месть за то, чтобы подметить отчаяние на лице умирающего" (1089 сл.). Так—Гяур; но и враг его, Гассан, даже после смерти сохраняет в чертах лица все ту же непримиримую ненависть к победителю. „Как будто роковой час, решивший его участь, оставил в нем, как прежде, неутолимую ненависть". „Каждая черта лица мрачного мертвеца выражала ярость, но не раскаяние" (671, 1091).

Мотив любви, весьма существенный для развития сюжета в „южных поэмах", нигде не служит у Пушкина предметом прямого описания. Поэтому отсутствует и вся патетическая риторика в изображении страстного чувства, которая занимает так много места в „восточных поэмах". Характерно однако, что любовным переживаниям героини Пушкин посвящает несколько больше места (в „Кавказском Пленнике"—„Ты их узнала, дева гор...", в „Бахчисарайском Фонтане"—рассказ Заремы) конечно, и здесь он проявляет обычную краткость и сдержанность. Мотивы ненависти и мести играют более существенную роль только в сюжете „Цыган". Здесь признание Алеко звучит, как отголосок патетической риторики байроновских героев:

Я не таков. Нет, я, не споря,
От прав моих не откажусь;
Или хоть мщеньем наслажусь.
О нет! когда б над бездной моря
Нашел я спящего врага,
Клянусь, и тут моя нога
Не пощадила бы злодея;
Я в волны моря, не бледнея,
И беззащитного б толкнул;
Внезапный ужас пробужденья
Свирепым смехом упрекнул,
И долго мне его паденья
Смешон и сладок был бы гул...

Не только в любви и ненависти поднимается байроновский герой за пределы доступного обычному человеку: Байрон любит в более общей форме подчеркивать напряженность и силу владеющих им страстей. Неукротимая страстность героя—один из обычных мотивов романической идеализации в „восточных поэмах". В признаниях Уго на суде мы слышим, что „душа его" ни в чем „не знала удержу" (abhorred control, 296), что от отца он унаследовал „неукротимое сердце" (tamelessness of heart, 288) и „пламенный дух" (soul of flame, P. 291). Гяуром владеют страсти, „суровые и незнающие границ" (passions fierce and uncontrolled, 978). В своей исповеди он противопоставляет прожитую им бурную жизнь мирному существованию в монашеской келье. „Мои дни, хоть и немногочисленные, прошли на земле во многих радостях и еще больших скорбях; все же в часы любви и битвы я избежал жизненной усталости: то в союзе с друзьями, то окруженный врагами, я ненавидел томительность покоя.... Лучше я стану этим насекомым, ползущим по стенам тюрьмы, чем буду проводить однообразные и скучные дни, осужденный на размышление и

созерцание.... Дай мне снова эту радость и это страдание, чтобы я мог снова жить и любить!" (982—1119). В увертюре „Корсара" поэт с увлечением описывает жизнь морских разбойников, полную напряженной страсти и беспрестанных волнений: „Мы живем буйной жизнью (wild life), в постоянной смене забот и покоя, и в каждой перемене видим радость.... Кто сумеет об этом рассказать, кроме тех, кто это испытал, кто сам носился в восторге по широким волнам океана — это ликование — это безумное биение крови в сердце, которое охватывает странника среди водяной пустыни?... Чувствовать там, где более слабый теряет уж сознание!... Пусть будет, что суждено — мы срываем самую жизнь этой жизни!..." (we snatch the life of life) и т. д. (С. 1 — 42). Биография Лары подчеркивает в нем, прежде всего, игру страстей, в которой в юности душа его перегорела: „Странно сказать — в юности он был полон жизни и деятельности, горел желанием наслаждений, всегда готов был вступить в борьбу; женщины — война — океан, все, что обещало счастие или грозило смертью, он испытал по очереди, и наградой его в радости и горе не было что-то скромное и скучное; в напряженности чувства он искал спасения от мысли; буря в сердце его была сильнее, чем буря в природе; он мог взирать на нее с презрением" (the Tempest of his heart in scorn had gazed on that the feebler Elements hath raised) и т. д. (L. 115 — 130). Сравнение с бурей повторяется в „Корсаре". Конрад в темнице с жадностью прислушивается к завыванию бури за окном, и чувствует свое родство с разбушевавшейся стихией: „О, как он прислушивался к шумящей глубине морской.... И в диком сердце его рождались желания еще более дикие, пробужденные голосом родной стихии!" (С. 1418—1421). В „Чайльд Гарольде" этот мотив развивается от лица самого поэта: он любит природу, но „больше всего — в минуты гнева ее" (and loved her best in wrath; п. II, стр. 37). Знаменитое описание грозы на Женевском озере в III песне „Чайльд Гарольда" широко развивает эту тему (стр. 92 — 97): „О, дивная ночь!.. дай мне быть соучастником твоего грозного вдохновения—сделаться частью бури и тебя" (a sharer in thy fierce and far delight— a portion of the tempest and of thee!) и т. д. В самой фабуле „восточных поэм", конечно, дается достаточно материала для отраженной характеристики владеющих героем страстей.

Пушкин вводит этот мотив в психологический портрет Алеко: „Но, боже, как играли страсти его послушною душой! С каким волнением кипели в его измученной груди!" В сентенциозном обобщении эпилога поэт возвращается к этому основному моменту трагедии Алеко: „И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет!" Обычный у Байрона мотив—картина бури в природе, радостно волнующей страстную душу героя — повторяется в „Кавказском Пленнике": „И бури немощному вою с какой-то радостью внимал". В остальном—Пушкин, как всегда, ограничивается отраженной характеристикой событий и положений фабулы.

В биографическом прошлом героев Байрона главное место занимает мотив разочарования. В биографической реминисценции „Корсара" и „Лары", к которой следует здесь присоединить биографическое вступление в I песне „Чайльд Гарольда", история разочарования героя сообщается в самых общих чертах, без каких бы то ни было факти-

ческих подробностей. Все герои Байрона разочарованы, и поэт дает подробное описание их душевного состояния, но мотивы разочарования не всегда ясны и не всюду одинаковы. В большинстве „восточных поэм" это—причины личные, романические: с одной стороны — обманутое честолюбие и задетая гордость, с другой стороны—переживание любви, единственной и страстной, наполнявшей всю жизнь героя и оставшейся неудовлетворенной. Оба мотива одновременно присутствуют в биографии Селима, Альпа, Уго; в чистом виде любовный мотив представлен Байроном в „Гяуре". В „Корсаре" и отчасти в „Чайльд Гарольде" выдвигается другая причина: разочарование в людях, скептическое отношение к их нравственному достоинству, явившееся на смену простой доверчивости и любви к людям (ср. „Корсар": „Душа его изменилась, прежде чем дела его заставили бороться с людьми и утратить надежду на небо", „он воспитался в этом мире в школе разочарования", „обреченный быть обманутым именно благодаря своим добродетелям, он решил, что эти добродетели—причина зла..."; С. 249—260). Наконец, в том же „Чайльд Гарольде" и отчасти в „Ларе" говорится об игре страстей в душе героя, о его юношеских увлечениях и разгульной жизни, в которой перегорела душа его, охладев к страданиям и радостям земного существования [20].

Если Гирей в „Бахчисарайском Фонтане" может быть причислен к разочарованным героям, причина его разочарования — личная и романическая: любовь к Марии.

Но, равнодушный и жестокой,
Гирей презрел твои красы
И ночи хладные часы
Проводит мрачный, одинокой,
С тех пор, как польская княжна
В его гарем заключена...

Алеко, подобно Чайльд Гарольду и Корсару, разочарован в нравственном достоинстве человека („Любви стыдятся, мысли гонят, торгуют волею своей, главы пред идолами клонят и просят денег да цепей..." и т. д.). Но более определенного сходства между обвинениями Алеко и привычными мотивами биографии героев Байрона не обнаруживается, а некоторые элементы в его характеристике справедливо возводятся исследователями к Руссо („Когда бы ты воображала неволю душных городов! Там люди в кучах, за оградой не дышат утренней прохладой, ни вешним запахом лугов"). В самой поэме причина трагической катастрофы, как обычно — романическая. Наиболее интересные совпадения с Байроном встречаются в биографической характеристике кавказского пленника, который является „первым опытом" Пушкина в изображении разочарованного героя. Наивное, доверчивое отношение к людям, сменяющееся разочарованием в нравственном достоинстве человека, юношеский разгул страстей, за которым следует ранний холод чувства, сближают биографические признания пленника с типом „Корсара" и „Чайльд Гарольда", а композиционная функция биографической реминисценции, как было уже сказано, подчеркивает связь между „восточными поэмами" Байрона и кав-

казской поэмой Пушкина. Из числа более общих мотивов разочарования необходимо выделить один, в виду его традиционного значения—разочарование в дружбе и любви, получившее выражение в классической формуле

В сердцах друзей нашед измену,
В мечтах любви безумный сон...

Байрон воспринял эту формулу от представителей рассудочного скептицизма, популярной философии французского просвещения, охотно развенчивавшей нравственные достоинства человека: дружба основана на своекорыстии, любовь есть простая игра чувственности—друзья покидают нас в несчастии, женщины коварны и изменчивы и легко поддаются соблазну нового чувства. В юношеской лирике Байрона мотив этот неоднократно возвращается; напр.: „Я любил—но те, кого любил, исчезли; я имел друзей—но бежали мои ранние друзья" („Хочу я быть ребенком вольным", B. W., I, 206). Или: „О человек!.. твоя любовь—сладострастие, твоя дружба—обман" („На могилу Ньюфаундлэнской собаки", I, 281). Или еще: „Возлюбленной сердце похитил другой, изменчива дружба, как солнце зимой" („Наполним опять наши кубки", I, 284) и т. д. В биографии Чайльд Гарольда рассказывается о том, как герой научился понимать, что сотоварищи пиров—льстецы, окружавшие его в богатстве и счастьи, что женщин привлекало к нему золото, а не любовь (п. I, стр. IX). Тот же мотив возвращается в „Прощании" Чальд Гарольда: „Кто станет верить мнимым вздохам жены или возлюбленной?"

Но сближение „Кавказского Пленника" с „Чайльд Гарольдом" намечается и в другом существенном мотиве. Именно здесь, а не в „восточных поэмах", рассказывает Байрон особенно много о равнодушии к жизни, как следствии разочарования или пресыщения ее радостями, о душевном холоде героя, уже не способного к любви. Мотив этот развивается в I песни при встрече Гарольда с Инесой. Об этой встрече поэт говорит: „на этот раз его изменчивое сердце осталось бесчувственным" (стр. LXXXII), и в обобщающей сентенции он поясняет, что „страсть безумствует, пока не притупляется, а потом она улетает прочь; порок, который в сладострастии сам роет себе могилу, давно похоронил все его надежды, так что они уже не воскреснут" (стр. LXXXIII). „Ничто на свете", прибавляет он, „не могло разогнать его печали" (стр. LXXXIV). „О жертва наслаждений! на увядшем челе его мрачное отвращение к жизни наложило Каинову печать" (стр. LXXXIII). В стансах „К Инесе" в уста героя вложены такие признания: „Красота уже не приносит мне наслаждения. Твои глаза почти не имеют для меня очарования". „Не любовь и не ненависть и не разочарованное тщеславие, мечтающее о почестях, заставляют меня проклинать мое теперешнее состояние и бежать от того, что когда-то я ценил больше всего; но усталость, которая возникает во мне, кого я ни встречу, что бы я ни увидел, о чем бы я ни услышал...". В признаниях пленника звучат родственные мотивы, хотя без каких-либо более точных совпадений: „Но Русский жизни молодой давно утратил сладострастье". „Твой друг отвык от сладострастья, для нежных чувств окаменел", или:

Как тяжко мертвыми устами
Живым лобзаньям отвечать.
И очи полные слезами
Улыбкой хладною встречать...

Ср. также такие выражения: „моей души печальный хлад", „без упоенья, без желанья я вяну жертвою страстей", „рассеянный, унылый", „уснув бесчувственной душой" и т. д. Сходство темы увеличивается сходством ситуации: эти признания всплывают при встрече с прекрасной женщиной. Но мотивировка отказа от любви в „Чайльд Гарольде" — другая: не таинственная, всепоглощающая любовь в прошлом, а утомление чувства, перегоревшего в страстях. Впрочем, в начале „Чайльд Гарольда", в биографическом вступлении, затронут и этот мотив: „Он вздыхал о многих, но любил одну, а эта одна, увы! не могла ему принадлежать!" (стр. V). Однако, в „Чайльд Гарольде" мотив любви к единственной, мимоходом затронутый в начале поэмы, не возвращается более в ее дальнейшем течении и не упоминается вовсе при встрече с красавицей Инесой. Отношение пленника к черкешенке и таинственной возлюбленной, оставшейся на родине, должно быть сопоставляемо, как было сказано выше, с сюжетной схемой „Корсара".

В черновых набросках „Кавказского Пленника", сообщаемых Анненковым, встречается выпущенная в окончательной редакции строфа, которая развивает существенный для душевного охлаждения Чайльд Гарольда мотив — пресыщения любовными наслаждениями пылкой юности (ср. Ак. изд. II, 379):

Когда роскошных дев веселья
Младыми розами венчал —
И жар безумного похмелья
Минутной страсти посвящал..

В биографии Чайльд Гарольда говорится о его „вакханалиях" (стр. VI) с „пафосскими девами" (Paphian girls), которые „смеются и поют" (VII), и с которыми он проводит дни и ночи в „шумных пиршествах" (riots most uncouth) (II). „Немного было на земле предметов", говорит с сожалением поэт, „которые нравились ему, кроме любовниц (concubines) и развратников (carnal companie) и блестящих кутил из высшего и низшего круга" (II). Таким образом разочарование его, прежде всего, понимается поэтом, как „пресыщение" (he felt the fulness of satiety, VI), — мотив, к которому Пушкин возвращается в биографии Онегина.

Мотив пресыщения, раннего охлаждения души, делающего ее бесчувственной к радостям жизни и особенно к женской любви, не выдвигается в „восточных поэмах" с такой настойчивостью, как в „Чайльд Гарольде" и в „Кавказском Пленнике". Место его занимает другой, психологически родственный мотив, более соответствующий мелодраматически-повышенному тону „восточных поэм": мотив раскаяния, мучительных страданий за непоправимое прошлое, душевной агонии преступника, на совести которого — тяжелый грех перед людьми или перед самим собой. Совершенное в прежней жизни героя таин-

ственное преступление (напр., в биографии Лары) положило грань между ним и другими людьми, явилось причиной его одиночества, той атмосферы тайны и страха, которая его окружает; оно же определило собой его „разочарование" и „раскаяние". Байрон и в этом случае продолжает популярную литературную традицию, особенно ярко выраженную в „страшном романе": мучения совести нераскаянного преступника, его душевная агония перед смертью—одна из любимых тем г-жи Рэдклифф и ее современников [21]. Моралистический тон сохранился и у Байрона; его герой, хотя—„благородный злодей", но все-таки—„злодей". Когда Корсар остается наедине с самим собой, как рассказывает поэт в биографической характеристике, им овладевают муки встревоженной совести: „Шаги его поспешны, глаза подняты к небу, руки судорожно сжаты", „щеки пылают, лоб от волнения покрылся влагой" (С. 235—248). Заключенный в темницу, в ожидании казни, он вспоминает о совершенных преступлениях; в такую минуту, говорит поэт, ты видишь перед собой „открытую гробницу—обнаженное сердце человека" (С. 934—961). Из таинственного и мучительного прошлого Лары возникает грозное ночное видение, которое наводит такой „ужас" на его больную совесть (L. 214). В ночь перед приступом Альп один из всего лагеря не может найти себе покоя и „завидует" воинам, спокойно уснувшим накануне решительной битвы и не тревожимым совестью (S. 350 сл.). В „Гяуре" изображению душевных страданий героя, связанных с воспоминанием о прошлом, посвящена едва ли не самая значительная часть поэмы. После смерти Леилы и Гассана гяур „еще живет и дышет, но не дыханием человеческой жизни; змея обвивается вокруг его сердца, и от ее укусов все мысли его восстали друг на друга" (1194). „Огонь неутоленный, неутолимый пылает вокруг него и в самом сердце его; никто не услышит, и никто не сумеет пересказать всех мучений этого внутреннего ада" (751). Как скорпион, окруженный огненным кольцом, он извивается, истерзанный отчаянием, „не подходя к земному существованию, не имея надежды на небесное, вверху—окруженный мраком, внизу—отчаянием, вокруг него—пламя, внутри его—смерть" (436). Лучше физические страдания, чем эта „мрачная пустота": быть осужденным „вечно созерцать пустое небо, без единого облака и без солнца"; „лучше погибнуть во время бури, чем, как разбитый корабль, медленно догнивать на прибрежных утесах" (957—70). Наконец, тот же мотив появляется и в судьбе „антагониста", конечно—не в таком широком развитии, как в характеристике героя. Описывается уныние Гассана после смерти Леилы: „Мрачный Гассан покидает свой гарем и не склоняет более своих взоров на лица женщин. Весь день он проводит на охоте, но радостей охотников не разделяет..." (G. 439). Более обстоятельна картина душевного состояния герцога Азо после казни жены и сына, завершающая „Паризину": „С тех пор никогда слеза не орошала его ланит, и никогда улыбка не появлялась на лице его" (P. 537). „Он преступил за грани радости и страдания: здесь на земле ему оставались только бессонные ночи и мучительные дни; ум его уже умер для хвалы и порицания, сердце избегало себя и не хотело покориться судьбе, но забыть было уже не в силах" (545). „Нечем было ему заполнить глубокую расселину, болезненно зиявшую в его душе" (571).

В заключение—эффектное сравнение—дерево, разбитое молнией, которое никогда уже не пустит свежих ростков (579—586).

Мотив раскаяния встречается и у Пушкина, но—ослабленный и отодвинутый из центра художественного внимания. В признаниях кавказского пленника он звучит вместе с другими мотивами разочарования, но не развивается в широкие и мрачные картины душевного отчаяния, как в „Гяуре". Сравнения, напоминающие отрывки психологического портрета Гяура, лишены эмфазы, мелодраматической экспрессивности, более элегичны, чем у Байрона:

Ты видишь след любви несчастной,
Душевной бури след ужасной;
Оставь меня; но пожалей
О скорбной участи моей!..
. . . . . .
И гасну я, как пламень дымный,
Забытый меж пустых долин...

Душевное состояние Гирея после смерти Марии, как было уже сказано (ср. стр. 115), напоминает Гассана (и Азо):

Но в сердце хана чувств иных
Таится пламень безотрадный...

Терзания преступной души могли бы сделаться предметом изображения в „Цыганах"; но рассказ о судьбе Алеко обрывается как раз в том месте, с которого начинается повествование „Гяура", и только в последней картине дается сдержанный намек на душевные переживания героя, выходящие за пределы поэмы („убийца с т р а ш е н был лицом"). Ближе всего к традиционному изображению преступной души подходит Пушкин в „Братьях Разбойниках", давая картину предсмертного бреда терзаемого совестью разбойника („Пред ним толпились привиденья, грозя перстом издалека..." и т. д.). Однако, мотив этот—слишком распространенный, чтобы можно было говорить о прямом влиянии поэзии Байрона.

В результате подробного описания отдельных психологических тем напрашивается вывод, который был уже сделан кн. Вяземским и другими современниками Пушкина: характеристика героя в „южных поэмах" слагается из байронических мотивов, но мотивы эти не развиты в более подробные описания и художественно ослаблены в связи с общим ослаблением внимания к душевному миру героя. Но можно говорить об ослаблении байронических мотивов и в другом отношении. В соответствии с общим стилем „восточных поэм", их романической фабулой, их стремлением к преувеличенной экспрессивности в описаниях, в выражении лица героя, движениях, жестах и позах, описание душевных состояний стремится также к мелодраматическим эффектам, к лирической эмфазе и гиперболе. Если изображается любовь, поэт настаивает на том, что это любовь всепоглощающая, бесконечно страстная, единственная; если ненависть, то — непримиримая и губительная, не находящая успокоения даже после смерти ненавистного врага; если храбрость, то—храбрость безумная, нечеловеческая; если отчаяние, то—столь глубокое, что душа, охваченная им, уже неспособна ни к какой радости жизни; самое неожиданное рыцарское благородство соединяется

в душевном облике героя с самыми чудовищными преступлениями; вообще, крайности сосуществуют в этом мире исключительных переживаний, непримиренные и немотивированные психологически, но объединенные общим эмоциональным тоном поэмы, одинаковым напряжением выразительных контрастов, без полутонов, без смягчающих и индивидуальных оттенков и переходов. Пусть перед героем лежит поверженный враг: он может, как Лара, добить его („он ненавидел борьбу, которая не приводила к цели и оставляла в живых побежденного врага"), может, как Гяур, жадно всматриваться в его черты и искать в них отражения душевной муки и предсмертного отчаяния: в таких случаях поэт эмфатически подчеркивает всю исключительную, нечеловеческую напряженность чувства ненависти, владеющего героем, противопоставляя мысленно такое отношение более обычному среди людей, когда ненависть перед лицом смерти уступает место милосердию и состраданию. Или, напротив, герой в таком же положении может почувствовать жалость к своему сопернику, как Конрад: „спящего" он не захочет убивать даже для того, чтобы спасти себя от верной смерти, и ужаснется женщины, ради него совершившей убийство; тогда поэт выдвигает необычайное благородство, красоту души разбойника, сохранившуюся в нем несмотря на преступления, и противополагает его „гордую" душу неразборчивости в средствах его товарищей, которые рады спасению вождя и не разделяют его благородных предрассудков. И в том и в другом случае — в добре и зле, в ненависти и великодушии — подчеркивается исключительное, поражающее воображение: мелодраматические эффекты невероятных добродетелей и пороков, непохожих на обыденные переживания. Не следует пытаться примирить эти противоположности в психологическом единстве „человеческой личности" героя: они оправдываются художественным единством поэмы, построенной на романической фабуле и на элементарных контрастах однообразно-преувеличенных психологических мотивов.

В этом отношении, как мы видели, герои Пушкина не могут сравниться с героем „восточных поэм". Пушкин не только передвинул центр внимания с душевного мира героя на окружающую обстановку и второстепенных для Байрона действующих лиц, он изменил самый стиль, в котором трактуются эти психологические темы, снизил тот патетически декламационный тон, в котором Байрон говорит о любви и ненависти, восторгах и страданиях своих героев, из демонического перевел их обратно в человеческий мир. Критика двадцатых годов, ощущавшая поэмы Пушкина на фоне нового байроновского искусства, конечно, сразу почувствовала эту перемену. Если в кавказском пленнике, Гирее и Алеко современники единодушно усматривали „тень героев Байрона" (выражение Шевырева, „Москвитянин", 1841, ч. 5, стр. 258), или „дань, собранную Поэтом нашим с различных образов, получивших вещество под кистью Бейрона" (С. О. 1824, ч. 92, стр. 272), или, по крайней мере, „некоторое сходство с героем Бейрона" (кн. Вяземского о „Кавказском Пленнике"), то все они, в то же время, ощущали и существенное различие. Герои Байрона, пишет критик „Сына Отечества" по поводу „Полтавы" (1829, ч. 125, стр. 42), „существа мрачные", „презирающие человечество", они „дышат не воздухом, а

пламенем, и душа их, как адамант, несгораема среди пожара страстей, железное сердце неприкосновенно ударам рока. Одним словом, у Байрона во всем крайности, которые или приводят душу в ужас, или трогают ее до глубины, или возбуждают неизъяснимую холодность к человечеству.... Напротив того, у Пушкина (кроме характера Заремы в „Бахчисарайском Фонтане") вовсе нет сильных, пламенных, мрачных характеров Байроновских". Из многочисленных сходных отзывов приведу еще ироническое замечание Надеждина (В. Е. 1829, ч. 165, стр. 21): „К чести нашего Поэта должно сказать, что подобное величие ему чуждо. Он еще не перерос скудной меры человечества.... Его герои—в самых мрачнейших произведениях его фантазии, каковы: „Братья-Разбойники" и „Цыганы"—суть не дьяволы, а бесенята"...

Мы вернемся еще раз к этому вопросу при изучении стиля „южных поэм".

5.

Герой „восточных поэм", неподвижный в своем внешнем облике и внутреннем душевном строе, однообразно повторяет условный художественный идеал—мрачного величия, таинственного, эффектного и устрашающего. Образ героини стилизован в другом направлении: он осуществляет видение безусловной красоты и женственности, нежной и страстной, такое же однообразно-обобщенное и лишенное индивидуальных оттенков.

В поэмах встречаются те же формы описания внешнего облика героини, которые были отмечены для героя, с той существенной разницей, что эти описательные мотивы занимают гораздо меньше места в рассказе: 1. Статический и обобщенный „портрет", предпосылаемый рассказу и не связанный с определенным моментом развития действия (портрет Леилы, G. 473—518; или Зюлейки, Ab. 158—181). 2. Драматическая „картина", относящаяся к определенному моменту действия, к той или иной ситуации, причем героиня является перед нами в экспрессивной „позе"—так, особенно, при первом появлении (Зюлейка перед отцом, Ab. 182—87; Франческа в лагере Альпа, S. 546—562), но также и в другие вершинные моменты повествования (Гюльнара в темнице Конрада, C. 1000—12; Медора на смертном ложе, C. 1771—90; Паризина на суде, P. 326—341). 3. Отдельные окказиональные упоминания о внешнем виде героини, не расширенные в самостоятельное и обширное описание, оценочные и психологические эпитеты и т. п., подчеркивающие однообразный и неподвижный замысел поэмы.

Описание внешности слагается и здесь из шаблонных, однообразно повторяющихся мотивов: глаза и ресницы, волосы, щеки и цвет лица, грудь, ноги, походка и фигура. При этом различаются два типа идеальной красавицы: восточная женщина, с черными глазами и темными волосами, и прекрасная христианка, голубоглазая и светловолосая. К первому типу относятся Гюльнара, Леила, Калед; ко второму — Медора и Паризина; Франческа, европейская красавица, соединяет голубые глаза и темные волосы; портрет Зюлейки, восточной девушки, не выходит из круга оценочных эпитетов и идеализующих сравнений и не содержит никаких конкретных описательных подробностей. В „Корсаре" противопоставлены оба идеальных типа—Медора и Гюльнара, причем кон-

траст захватывает не только внешний облик героини, но распространяется на внутренний мир (нежная, кроткая, добродетельная христианка и страстная, необузданная, преступная гаремная красавица).

Глаза героини — „большие" и „черные", „томные", как глаза газели, и „сверкающие", как драгоценный рубин (например G. 473 сл.), или, напротив, „голубые", „темно-голубые", „глубочайшей голубизны" (orbs of deepest blue), „более голубые, чем волны океана" (напр. C. 1781, S. 550, P. 332); в них отражается ее душа (G. 477, Ab. 181). Над глазами опущены „длинные" и „темные" ресницы, как „бахрома" (the long, dark lashes fringed her lids of snow; the long, dark fringe of that fair lid; ср. L. 536; C. 497, 1777; P. 338). При описании волос Байрон неизменно изображает или распущенные волосы, ниспадающие „волнами" до земли (floating in waves)) и т. п. (G. 496; C. 470, 1009, 1578; S. 556), или длинные косы, иногда украшенные драгоценностями (G. 1300; C. 1009). Сквозь распущенные волосы просвечивает белая грудь или обнаженные руки (C. 1578.. S. 556). Цвет лица героини своим румянцем напоминает розу (G. 546) или лепестки гранатового дерева (G. 493); иногда лицо ее покрыто задумчивой бледностью (S. 201; C. 491). Борьба между румянцем и томной белизной лица принадлежит к числу немногочисленных приемов психологической экспрессии при описании внешности героини. Напр., Паризина, в ожидании возлюбленного, то бледнеет, то краснеет (P. 24—27); точно так же Зюлейка, слушая признания Селима (Ab. 222); Калед во время столкновения между Ларой и Эццелино меняет цвет лица: его губы становятся пепельными, а щеки горят (L.598); бледнеет и Гюльнара перед убийством Сеида и после побега (C. 1444, 1702), и Паризина на суде стоит „молчаливая и бледная" (P. 147, 326). Походка и стан героини „грациозны" (G. 515), своими движениями она напоминает „благородного лебедя" (507), или стан ее—„волшебный" и „легкий" (C. 1010, L. 528). Босые ноги „белее, чем снег, еще не коснувшийся земли" (G. 500), и так же неслышно ступают по ее поверхности (C. 1011). Поэтическая стилизация этого образа идеальной красавицы достигается однообразным повторением общих оценочных определений красоты: героиня „прекрасна" (Леила—G. 511, 460, Зюлейка—Ab. 158, Медора—C. 1771, Паризина—P. 138, Франческа—S. 228); у Зюлейки — „прекрасный лоб" (Ab. 356); у Гюльнары—„прекрасная грудь" (C. 1579) и „прекрасные ланиты" (C. 1008); у Франчески—„прекрасное лицо и грациозный стан" (S. 542); у Паризины—„прекрасные ресницы" (P. 338). Красота Зюлейки—„нежная" (Ab. 886, 166), „сладостная" (152), „ослепительная" (162); ее окружает „невыразимое очарование", „сияние любви" (177). Она — „прекрасна, как первая женщина до грехопадения" (Ab. 158), как „Пери" (Ab. 151, 567); голос ее звучит, „как песня гурии" (147). Леила—„прекрасный лебедь Франгистана" (506). Со времен Елены Спартанской не появлялось на берегах Пелопоннеса, „более прекрасной" женщины, чем Франческа, эта „несравненная чужестранка" (matchless stranger, S. 225).

Выразительные позы, движения, жесты при описании героини встречаются сравнительно редко. Зюлейка впервые появляется в поэме перед отцом в позе „покорности и ласки". „Она сложила свои гра-

циозные руки на нежно подымающейся груди — она протянула их к отцу, обнимая его и отвечая на ласку" (Ab. 182). Леила стоит в гареме среди подруг, распустив волосы, так что они касаются земли — она выше всех и прекраснее всех (G. 498). Медора лежит в гробу — она как будто уснула, сжимая холодной рукою мертвые цветы, ее ресницы опущены, длинные светлые косы лежат на белом саване (C. 1771). Два раза повторяется „поза окаменения": Зюлейка, слушая признание Селима, „стоит неподвижная, как статуя отчаяния", „как Ниобея, внезапно окаменевшая" (Ab. 973); Паризина на суде стоит „бледная и молчаливая", „как будто кровь ее обратилась в лед" (P. 326), и потом с внезапным криком „падает на землю, как камень или как статуя, сброшенная с пьедестала" (P. 348). Но особенно интересна картина, изображающая героиню в неоднократно повторяющейся сцене „ночного посещения". Гюльнара приходит к спящему Конраду в темницу: не Серафим ли посетил пленника в ночном видении? „Ее белая рука высоко приподымает лампу и осторожно прикрывает ее сияние". У нее „такие темные глаза" и „такие прекрасные ланиты", ее волнистые черные волосы заплетены в косы и осыпаны жемчугами, стан ее — „воздушный, как у феи, ноги обнажены и тихо ступают, как белый снег, молчаливо падающий на землю" (C. 1000—1011). При вторичном посещении ее щеки стали бледнее, она дрожит и смотрит на него „темными и блуждающими глазами", в руке ее — кинжал: „Возьми этот кинжал, вставай и следуй за мной" (C. 1445—46, 75). После убийства Сеида она возвращается в темницу к пленнику: глаза ее „дико" блуждают, она отбрасывает назад „темные волны" волос, „почти закрывающие ее лицо и прекрасную грудь", „как человек, который еще недавно наклонялся над каким-то предметом, вызывающим страх или смятение в его душе" (1576—81). Сходным образом описывается появление Франчески: длинные темные волосы, ниспадающие волнами, едва прикрывают белую обнаженную руку, призрачно сверкают голубые глаза, с бледного лица исчезла улыбка, прозрачные покровы обнажают белую грудь, руку она подымает к небу (S. 546—62). В ночном видении умирающего Гяура повторяются те же черты, хотя не развитые в самостоятельную картину: черные волосы, заплетенные в косы, черные сверкающие глаза, белый саван, сквозь который „она сияет, как звезда сквозь бледное серое облако", и молчаливо поднятая рука, „зовущая за собой" (S. 1273—74, 1298—1300) — обычный жест, которым объясняются привидения в „страшных романах".

Менее существенными являются приемы характеристики героини: в „восточных поэмах" душевная жизнь героини находится на периферии художественного внимания и возбуждает интерес только по отношению к главному действующему лицу. Поэтому отсутствует самостоятельная прямая характеристика и, прежде всего, „психологический портрет", предпосылаемый рассказу. В разговоре Медоры с Конрадом мы узнаем о ее душевном состоянии; Гюльнара в темнице рассказывает Конраду о своих отношениях к Сеиду, и поэт в немногих словах объясняет развитие ее чувства к Корсару (C. 867—878, 1144—1150, 1364—1375); в биографии Альпа несколько слов посвящено поведению Франчески после их разрыва, которое косвенным образом характеризует ее душевное состояние (S. 194 сл.). Но в большинстве случаев

поэт ограничивается отраженной характеристикой героини, вытекающей из ее поступков по отношению к герою, не углубляясь в ее душевный мир, не имеющий для него самостоятельного значения. Однако, как прием прямой характеристики, следует отметить обильное применение „психологического эпитета", который служит однообразной стилизации идеального душевного облика героини: она — „нежная", „чистая", „мягкая", „кроткая" и т. п. (sweet, pure, mild, soft etc.). Примеры чрезвычайно многочисленны и встречаются в рассказе, описании и т. д.

Образ героини в „южных поэмах" Пушкина восходит к этой байронической традиции. Черкешенка, Зарема и Земфира соответствуют типу черноокой и темнокудрой восточной красавицы. Мария принадлежит к типу прекрасной христианки, голубоглазой и светловолосой („и очи темноголубые"). Противопоставление Марии и Заремы в „Бахчисарайском Фонтане" повторяет отношение Гюльнары и Медоры в „Корсаре": внешнему облику соответствует внутренняя характеристика — кроткая и нежная христианка поставлена рядом с необузданной и страстной восточной женщиной, из-за любви способной на преступление (Зарема убивает Марию, Гюльнара—Сеида: мотив „гаремной трагедии"). Земфира, по своему характеру, также принадлежит к литературному потомству байроновской Гюльнары.

Статический „портрет" героини, предпосылаемый рассказу, встречается у Пушкина в „Бахчисарайском Фонтане"; описание идеальной красоты Заремы („...Но кто с тобою, грузинка, равен красотою...") совпадает в этом смысле с портретом Леилы (Her eye's dark charm 'twere vain to tell, G. 472 сл.) не только по своей композиционной функции, но также в отдельных мотивах (длинные косы, черные глаза и т. д.). В „Кавказском Пленнике" героиня впервые появляется в традиционной драматической ситуации „ночного посещения" (особенно существенно сближение с „Корсаром", ввиду сходства сюжета, см. выше, стр. 37 сл.). При первом появлении героини поэт не останавливается на внешнем описании; только последняя ночная встреча повторяет обычные у Байрона мотивы: черные волосы, распущенные и ниспадающие волной на обнаженную грудь, бледное лицо, глаза, полные томления и печали, прозрачное покрывало, колеблемое ветром, наконец—как при последнем посещении Гюльнарой пленного Корсара— кинжал в протянутой руке:

...Мелькнуло девы п о к р ы в а л о,
И вот—печальна и б л е д н а
К нему приближилась *она*.
Уста прекрасной ищут речи;
Глаза и с п о л н е н ы т о с к о й,
И ч е р н о й падают в о л н о й
Ее в л а с ы на г р у д ь и п л е ч и.
В одной руке блестит пила,
В другой к и н ж а л ее булатный:
Казалось, будто дева шла
На тайный бой, на подвиг ратный.

. . . . . .

Она страдала. Ветер шумный,
С в и с т я, п о к р о в ее к л у б и л...

Интересно однако, что в черновых набросках сцены первого свидания мы находим две попытки ввести в описание обычные для Байрона мотивы, впоследствии исключенные из окончательной редакции и перенесенные во вторую сцену. Ср. Ак. изд. II, 403:

(1) (Он) волною (на плечах)
(Власы) И кудри *нерзб.* моря волны
([Меж]) (Власы) (лежат волнами)
Отброшены (*нерзб.*) Власы
(На) (По юным) (персям) и плечам
(И) И черной стелятся *нерзб.*
(По белым персям) и плечам
Власы по груди молодой....

Кроме того Ак. изд. II, 404:

(2) Власы
(Глядит на стан) ее на перси молодые
(И) черной падают волной
Власы на девственную грудь...

Традиционную сцену „ночного посещения“ представляет, кроме того, свидание Заремы с Марией; однако, в этом случае обычное описание отсутствует. Последний пример этой литературной традиции у Пушкина—в „Полтаве“ (безумная Мария и спящий Мазепа).

В другом месте черкешенка является в знакомой у Байрона „позе окаменения“. Преувеличенная экспрессивность молчаливого страдания напоминает художественную манеру автора „восточных поэм“, а композиционное расположение описания—сходную ситуацию в „Абидосской Невесте“ (Зюлейка после признания Селима: „Zuleika, mute and motionless, stood like a statue of distress....“, Ab. 973):

Раскрыв уста. без слез рыдая,
Сидела дева молодая:
Туманный, неподвижный взор
Безмолвный выражал укор;
Бледна как тень, она дрожала;
В руках любовника лежала
Ее холодная рука..

В „Цыганах“, в результате драматической композиции, описание отсутствует. Окказиональный характеризующий эпитет указывает на обычный тип восточной красавицы („С ним черноокая Земфира“...).

Идеализация женского образа с помощью постоянных оценочных эпитетов гораздо менее развита у Пушкина, чем у Байрона. Меньше всего в „Кавказском Пленнике“, где героиня обычно называется „девой молодой“, „бедной девой“, „черкешенкой младой“ и в „Цыганах“, где этому препятствует драматическая композиция. Несколько чаще в „Бахчисарайском Фонтане“: здесь Зарема называется „звезда любви, краса гарема“, ее „портрет“ вводится восторженным возгласом поэта: „Но кто с тобою, грузинка, равен красотою?“. Мария, как контрастная фигура, тоже окружена соответствующей идельной атмосферой: „Все

в ней пленяло: тихий нрав, движенья стройные, живые, и очи темноголубые...“ и т. д. Но эти сдержанные мотивы художественной идеализации не могут идти в сравнение с той риторической эмфазой, с которой Байрон подчеркивает во всех поэмах невыразимую волшебную красоту своих идеальных героинь.

Зато душевный мир героини занимает Пушкина в гораздо большей степени, чем Байрона, и получает в развитии рассказа вполне самостоятельное значение. Поэтому характеристике героини и ее переживаниям отводится в „южных поэмах“ сравнительно много места. В „Кавказском Пленнике“ в начале второй песни поэт описывает душевное состояние черкешенки, полюбившей пленника („Ты их узнала, дева гор, восторги сердца, жизни сладость...“); ее признания служат характеристике того же переживания („Скрываться рада я в пустыне....“). В „Бахчисарайском Фонтане“ дана биографическая реминисценция, характеризующая Марию („Недавно юная Мария...“), построенная по тому типу, по которому у Байрона рассказывается биографическая Vorgeschichte главного героя. Впечатления Марии от рассказа Заремы („Но юной деве непонятен язык мучительных страстей...“), ее душевное состояние после ночного посещения соперницы („О, боже, если бы Гирей...“, „С какою б радостью Мария оставила печальный свет“...) дополняют изображение ее внутреннего мира. Даже описание уединенной кельи пленницы, противопоставленное картинам гаремной жизни („И между тем, как все вокруг в безумной неге утопает, святыню строгую скрывает спасенный чудом уголок...“), становится приемом отраженной характеристики героини. Указывалось на сходство этого отрывка с описанием девичьей опочивальни Зюлейки (Ab. 543 сл.), но это сходство не в мотивах, а в общем замысле, в композиционной функции описания обстановки, которое вводится в целях отраженной характеристики действующего лица. Монолог Заремы в сцене ночного посещения представляет также биографическую реминисценцию, как рассказ Гюльнары во время ночного посещения пленного Корсара; но, несмотря на общее сходство ситуации, существенное различие — в том, что Пушкин подробно останавливается на истории героини, тогда как Байрон приберегает подобные приемы для биографической характеристики героя. В драматической композиции „Цыган“ прямая характеристика, конечно, отсутствует; но слова Земфиры отцу, Алеко и любовнику, особенно ее песня („Старый муж, грозный муж....“), разговор ее отца с Алеко („Смотри, под отдаленным сводом...“), его сентенциозное заключение („Кто сердцу юной девы скажет: люби одно, не изменись!“), все это достаточно ясно показывает, что рядом с драматическим центром поэмы — Алеко, душевная жизнь Земфиры, как его антагониста, приобретает для Пушкина самостоятельный интерес.

6.

Романическая фабула „восточных поэм“, мелодраматически-повышенные переживания, экспрессивные жесты и позы, мрачное величие героя и идеальная красота героини, весь этот условный и возвышенный мир байронической поэзии требует эффектной декорации, поэтически-необычной обстановки действия. Поэмы Байрона развиваются

на фоне экзотического пейзажа восточной и южной Европы, преимущественно—Греции и Архипелага, и в этнографической обстановке своеобразной пестрой и красочной жизни чуждых нам по своей культуре („полудиких"—с точки зрения европейца) народов мусульманского Востока. В „южных поэмах" Пушкина Кавказ и Крым, как русский Восток, заменяют мусульманскую Грецию. Правда, историки литературы обычно указывают на биографические причины этой новой географической обстановки у русского поэта: Пушкин побывал на юге России, и в результате—явились „южные поэмы". Однако, во всех подобных случаях указание на биографические источники само по себе недостаточно: поэт никогда не воспроизводит пассивно всего наличного материала своих переживаний; он производит между ними отбор, который прежде всего определяется художественными вкусами эпохи. Не всякое жизненное переживание может быть использовано в искусстве: для того, чтобы стать поэтической темой, оно должно быть апперципировано поэтом, как художественно-действенный мотив, а это зависит от общего стиля его творчества, от художественных пристрастий поэта и его эпохи, производящей своеобразный отбор среди возможных тем для поэтического творчества. Поэтому, хотя многие русские поэты, кроме Пушкина, бывали в Крыму и на Кавказе, но экзотический горный пейзаж и этнографическая красочность полудикого мусульманского края сделались излюбленной поэтической темой в эпоху литературного байронизма в т. н. „романтической поэме" Пушкина и его школы и в романтической повести Марлинского, подготовленных новыми литературными вкусами на Западе, общим увлечением поэтической „экзотикой" и прежде всего исключительным влиянием „восточных поэм". В частности и для Запада еще в начале XVIII века дикий горный ландшафт байронической поэмы и этнографическая экзотика не представляют ничего в художественном отношении интересного. Такие поэты, как Поп и Томсон, любили изображать ландшафт искусственных садов или новых английских парков, извилистые ручьи и тенистые рощицы, уютные долины и невысокие холмы, зеленеющие луга с мирно пасущимися стадами, пастуха и пастушку, сельскую идиллию. Знаменитый критик Аддисон, проезжавший через Альпы в Италию, с содроганием говорит об альпийском пейзаже: „Я только-что приехал в Женеву после очень затруднительной поездки через Альпы, где я провел несколько дней, дрожа от холода среди вечных снегов. Голова моя все еще кружится от обрывов и гор, и вы не можете себе представить, как я рад, что, наконец, попал в равнину". Мы не будем ожидать, после такого признания, что впечатления путешествия по Швейцарии сделаются для Аддисона темой художественного изображения. Но Аддисон в этом отношении не одинок: он типичный представитель классических вкусов. Не менее авторитетный представитель того же направления, Самуэль Джонсон, с раздражением говорил своему другу Босвелю о новом увлечении „живописными красотами" горной Шотландии. На вопрос о том, не нашел ли он в природе Шотландии „благородной и дикой" красоты, он отвечал: „Да, сударь мой, таких мест в Шотландии очень много. Конечно, и в Норвегии, вероятно, встречаются дикие места, и Лапландия тоже славится необычайно „благородными и дикими" картинами

природы. Но позвольте вам заметить, сударь мой, что самый благородный вид, который приходится созерцать шотландцу, это—большая дорога, ведущая в Англию" [22]. С другой стороны, писатели-реалисты во второй половине XIX века вряд ли сумели бы найти применение в своих произведениях для биографических впечатлений поездки по романтическому Кавказу; у Толстого, напр., эти впечатления служат исключительно задаче разрушения привычных романтических шаблонов (ср. Б. М. Эйхенбаум, „Молодой Толстой", стр. 92 сл.). В пейзажной живописи конца XIX века (напр. у импрессионистов) тема альпийского ландшафта настолько же необычна, насколько она художественно необходима для современников Байрона и Делакруа. Современный русский поэт Маяковский, выросший на Кавказе, никогда не возвращается в стихах к этим биографическим воспоминаниям, которые не находят себе места в его „городской" поэзии. Таким образом следует признать, что не всякое биографическое переживание апперципируется в данную эпоху, как т е м а, и что важнейшим фактором этой апперцепции является не биографическая данность, а художественное задание известного типа.

В начале XIX века Байрон не одинок в своем пристрастии к величественному, суровому и дикому горному ландшафту, к картинам экзотической природы и к этнографической экзотике. Перемена вкусов намечается уже с середины XVIII века, и „Чайльд Гарольд" лишь завершает художественное движение, вполне созревшее к моменту его появления (ср. из старших современников Байрона—г-жу Рэдклифф с ее описаниями альпийского пейзажа, Шатобриана в „Ренэ" и „Атала", шотландские поэмы Вальтера Скотта и мн. др.). Изображая в „Чайльд Гарольде" природу первобытную и дикую, непроходимые леса, вершины гор, покрытые снегом, стремнины и пропасти, прилив, шумящий у морских утесов, и красочные, яркие картины народной жизни экзотической Испании или албанских горцев, как обстановку, соответствующую душевным переживаниям поэта и его вымышленного двойника, Байрон идет навстречу художественному вкусу своего века, но вместе с тем становится „властителем дум", т. е. вдохновителем и учителем еще более широкого круга поэтов и читателей, для которых поэтическая экзотика является одним из обязательных признаков литературного байронизма. Конечно, Пушкин воспитался в этом отношении не только на произведениях Байрона: он учился и у его предшественников, его воспитывала вся новая художественная атмосфера т. н. „романтического" искусства, весь „стиль эпохи", ее изменившиеся вкусы и увлечения. Но в поэме образцом его был Байрон, и по примеру Байрона он использовал впечатления ссылки для создания эффектной декорации „южных поэм", неразрывно связанной, как в „восточных поэмах" Байрона, с романической фабулой и общей лирической манерой повествования. Внешним подтверждением этой связи Пушкина с традицией „байронической поэмы" служит употребление описаний экзотической природы и этнографической обстановки русского „востока" в той же композиционной функции и с той же общей эмоциональной окраской, как у Байрона.

Описания обстановки в „восточных поэмах" бывают трех типов. Во-первых — описательный к а т а л о г, т. е. вневременное, статиче-

ское перечисление отдельных элементов южного пейзажа или бытовой обстановки, не слагающееся в законченную картину, но скорее объединенное эмоциональным отношением поэта к изображаемому предмету. Сюда относится описание красоты греческой природы в начале „Гяура" и „Абидосской Невесты". Эмоциональное объединение разрозненных элементов такого описания дается тем восторженным лирическим тоном, которым поэт сопровождает перечисление красот горного пейзажа. Это—„дивный край" (fair clime, G. 7), это—„край Солнца" (the land of the Sun, Ab. 16), „Рай" (a Paradise, G. 49) или „Эдем" (these Edens of the eastern wave, G, 15), „как бы жилище богов" (as if for Gods a dwelling-place, G. 47), где „все—божественно" (all.... is divine, Ab. 15), где соединяются „все очарования и все прелести" (every charm and grace, G. 48) и „небо и земля могут поспорить о красоте" (Ab. 12). Там „цветы всегда цветут, лучи всегда сияют" (Ab. 6), там „пурпур океана — самый глубокий и темный" (Ab. 13), „нежные зефиры, отягченные благоуханиями, замирают над садами расцветающих роз" (Ab. 7), и „голос соловья никогда не умолкает" (Ab. 10). Описательный каталог такого рода служит лирической увертюрой, например в „Гяуре", в „Абидосской Невесте". В „Осаде Коринфа" этнографический каталог (описание племен, собравшихся в войска турецкого полководца, с кратким перечислением этнографических признаков) служит вступлением, открывающим действие поэмы (S. 71 сл.).

Во-вторых, сюда относятся описательные картины, более или менее обширные, связанные с определенной ситуацией и обычно являющиеся в композиционной функции вступления к отдельной сцене. Из описаний природы сюда относятся картины заката и южной ночи, о которых уже было сказано выше (см. стр. 68); они также проникнуты лирическим настроением („тихая", „нежная", „таинственная" ночь—ср. в особенности вступление к „Паризине"; см. стр. 168). Из этнографических картин можно назвать описание мирного лагеря на острове пиратов (С. 43—58), пиршество Сеида (С. 635—650), Джафир в своем диване (Ab. 20—31). Самостоятельные описания обстановки, вне композиционной функции вступления, в „восточных поэмах" встречаются в виде исключения (ср. картину разрушенного дворца Гассана в „Гяуре" или опустелую комнату Зюлейки в „Абидосской Невесте"). Напротив того, „Чайльд Гарольд", как описательная поэма, изобилует такими картинами, лишь внешним образом нанизанными на рассказ о путешествии героя.

Наконец, третью группу среди элементов обстановки образуют окказиональные описательные мотивы, рассеянные в повествовании. Они служат выделению того „этнографического колорита" (couleur locale), который для романтической эпохи является существенным фактором поэтической экзотики. Сюда относятся разрозненные упоминания о восточном костюме, вооружении, убранстве жилища и т. д., не развертывающиеся в самостоятельное описание, но играющие тем не менее существенную роль, как стилизующие мотивы. Вводятся новые слова, например „симарра" (symar—саван, G. 1273), „колпак" (calpac, G. 717), „чубук" (chibouque—Ab. 233), „комболойо" (comboloio—турецкие четки, Ab. 554), „ятаган" (ataghan—длинный кинжал, G. 355) и т. п., которые поясняются поэтом в примечаниях. Такие примечания

вводит в свои этнографические и исторические описания Вальтер Скотт, и Байрон следует его примеру в „Чайльд Гарольде". „Этнографическому колориту" служат также многочисленные упоминания об обычаях и поверьях мусульманских народностей ближнего Востока, например празднование Байрама (G. 449—452), загробные верования (мост Аль-Сират, 483; гурии, приветствующие воинов, убитых в бою против неверных, G. 741—744, 1042—48 и pass.; Эблис и Монкир, G. 748—750 и др.), названия социальных групп, чинов и должностей („мамелюки", „янычары", „муфти", „дервиши", „чауш" — вестник, „эмир" в зеленом костюме, „факир", „кизлар"—начальник эвнухов и мн. др.). Если герои Байрона, мусульмане и европейцы, одинаково соответствуют идеальному поэтическому типу, по своему психическому складу не имеющему ничего национального, и в этом отношении Селим похож на Конрада или Уго, а Гассан и Сеид—на Минотти, то внешние приемы описания и характеристики охотно пользуются живописными подробностями этнографической экзотики: Селим клянется „пророком" и верит в магическое значение священной надписи из Корана на своем мече (Ab. 669, 71), Гассан перед смертью призывает Аллаха (G. 1082—83), Сеид бежит от победителя Конрада и в гневе „рвет на себе бороду" (C. 787). Во всех подобных местах прозаический комментарий Байрона разъясняет этнографическое значение слов или действий героя-мусульманина.

Мы видели уже, что описание обстановки возвращается у Пушкина в той же композиционной функции, как в „восточных поэмах": „Кавказский Пленник" и „Цыганы" открываются подобно „Корсару" этнографической картиной, вступление „Бахчисарайского Фонтана" совпадает с описанием в первой сцене „Абидосской Невесты", увертюра к „Братьям Разбойникам" заключает этнографический каталог. Картины природы (вечер, ночь) неоднократно предпосылаются у Пушкина отдельным сценам, как лирические вступления. Отсутствует только описательный каталог, играющий роль увертюры, как у Байрона в „Гяуре" и „Абидосской Невесте"; однако, в отрывке „Вадима" встречается такое же вневременное и статическое описание, построенное на перечислении („Суровый край! громады скал...."), только сдвинутое с обычного у Байрона положения в начале поэмы; в „Бахчисарайском Фонтане" такое же описание заканчивает все произведение („Волшебный край! очей отрада..."). Объединение отдельных элементов перечисления общим эмоциональным отношением к теме встречается и в „южных поэмах". Как и Байрон, Пушкин не только описывает, но выражает свое лирически-взволнованное отношение к предмету изображения: „Волшебный край! Очей отрада — все живо там", „Великолепные картины!" „Как милы темные красы ночей роскошного востока!" „Какая смесь одежд и лиц, племен, наречий, состояний!" „Как вольность, весел их ночлег!" „Все живо посреди степей..." и т. п. Но патетическая риторика байронских описаний, с их стремлением к гиперболе, к безусловной идеализации, у Пушкина так же отсутствует в описаниях природы, как и в изображении действующих лиц.

Пушкин является учеником Байрона и в приемах окказиональной этнографической характеристики, в упоминании о живописных мелочах

обстановки. Несомненно, что Пушкин и его читатели ощущали такие слова и образы, как „аул", „уздень", „сакля", „кумыс", „чихирь", „шашка", „Байрам" и т. д., существенными нововведениями в поэтической области и рассматривали их, как один из факторов, из которых слагается „местный колорит" (couleur locale). Что здесь большую роль играла литературная традиция этнографического романтизма, показывают те пояснительные примечания, которыми Пушкин снабдил „Кавказского Пленника" по примеру Байрона и Вальтера Скотта. В черновике этих примечаний (Ак. изд. II, 478) при слове „Байрам" имеется прямое указание на Байрона („Байран или Байрам. Л. Байрон") — вероятно, ссылка на описание праздника в „Чайльд Гарольде" (п. II, стр. LX) или в „Гяуре" (229).

Однако, именно в описаниях обстановки между Пушкиным и Байроном — существенная разница, которая имеет не меньшее значение, чем указанное сродство поэтических мотивов и их композиционной функции. В „восточных поэмах" внешняя обстановка интересует Байрона только, как декорация, как эффектный задний фон для романических героев и романической фабулы. В „южных поэмах" описание нередко становится самоцелью и даже оттесняет героя, его действия и переживания на задний план. Самостоятельные описания, вне композиционной функции вступления, у Байрона, как было указано, почти не встречаются. У Пушкина мы находим обширные описания кавказских гор („Великолепные картины!..", К. Пл. 190—223), воинских игр и мирной жизни черкесов (224—344), военного набега (543—562), гарема и его обитательниц (Б. Ф. 33—101, 110—34). Это обстоятельство было отмечено уже современной критикой. Кн. Вяземский, не предвидевший, при появлении „Кавказского Пленника", того направления, которое примет в дальнейшем под руками Пушкина лирическая поэма Байрона, сравнивает первое произведение своего друга не столько с „восточными поэмами", сколько с „Чайльд Гарольдом", т. е. с поэмой чисто-описательной, где личность героя механически объединяет самостоятельные по своей художественной ценности картины природы и быта, и фабула имеет лишь побочное значение. „Автор повести Кавказский Пленник (по примеру Бейрона в Child Harold) хотел передать читателю впечатления, действовавшие на него в путешествии. Описательная Поэма, Описательное Послание придают невольно утомительное однообразие рассказу. Автор на сцене представляет всегда какое то принужденное и холодное лицо; между ним и читателем выгоднее для взаимной пользы иметь посредника" (С. О., ч. 82, стр. 120). В предуведомлении „Сына Отечества" (1822, ч. 80, стр. 81) уже высказывается мнение, которое в одном из следующих номеров развивает Вяземский: „Пребывание Поэта в пиитической стране, видевшей страдания Прометея и прибытие Аргонавтов Греческих, в стране и ныне отличной воинственными, романтическими нравами своих жителей, побудило его воспеть дикие красоты ее и оживить картину Кавказских гор повестью о происшествиях, какие нередко случаются в тех местах...". Вопрос о композиционном равновесии самостоятельных отрывков описания и сравнительно бедной фабулы занимает, конечно, прежде всего критика „Вестника Европы" (1823, ч. 128, стр. 38): „Может быть, строгие критики наши скажут, что сии опи-

сания, занимая большую ее (поэмы) половину, слишком длинны, т. е. несоразмерны с составом целой повести; что касается до нас, мы, очарованные прелестными стихами, прелестными картинами, не заметили бы, кажется, этого, хотя бы их было гораздо более". Менее благосклонно судит о том же вопросе И. Киреевский, спустя несколько лет (М. Вестн. 1828, ч. 8, 181): „...Все описания черкесов, их образа жизни, обычаев, игр и т. д., которыми наполнена песнь, бесполезно останавливают действие, разрывают нить интереса и не вяжутся с тоном целой поэмы. Поэма, вообще, кажется, имеет не одно, но два содержания, которые не слиты вместе, но являются каждое отдельно, развлекая внимание и чувства на две различные стороны...". С. Шевырев, в более раннем „Обозрении" того же журнала, противопоставляет эти описания, как пушкинский элемент в поэме, байронической психологии героев (М. В. 1828, ч. 7, стр. 67): „В сем произведении заметна какая-то странная борьба между идеальностью байроновскою и живописною народностью поэта русского. Черты лица также набросаны темно; но окружающие предметы блещут яркостью разнообразных красок. Сия борьба причиняет какое-то разногласие и неполноту в целом произведении...". Сам Пушкин предвидел возможность такого возражения, когда писал В. П. Горчакову: „Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повести; но все это ни с чем не связано и есть истинный hors d'oeuvre" (т. V, стр. 502). Ср. также в черновике письма к Н. И. Гнедичу (29 апр. 1822, 503): „Описание нравов черкесских (самое сносное место во всей поэме), не связано ни с каким происшествием и (есть) ничто иное, как географическая (отчет) статья или отчет путешественника...".

При появлении „Бахчисарайского Фонтана" критика отметила те же особенности композиции: при общей неподвижности действия — широкое развитие описательного элемента, в композиционном отношении сравнительно самостоятельного. „И опытное дарование", пишет „Сын Отечества" (1824, ч. 92, стр. 275), „ко вреду своего произведения, не всегда ограничивается нужным. Поэты, увлекаясь воображением, нередко медлят над подробностями, и проливают на них весь избыток творческих сил дарования. Такая роскошь бесспорно прелестна в частях, но вредит стройности целого. Наш поэт владеет в высшей степени искусством в описании, и приносит ему иногда немаловажные жертвы на счет других красот: прекрасные стихи и живописные изображения не могут вознаградить читателя за неподвижность действия...". В композиционном отношении особенно вызывает порицание эпизодическая фигура эвнуха. „Эвнух, как эпизод, действует также продолжительно: он несправедливо похищает у Грузинки время и внимание читателя..." (стр. 274). Те же возражения встречаются в неблагожелательном отзыве Олина (Лит. Листки, 1824, ч. II, 275), посвятившего так много места вопросу о „плане" „Бахчисарайского Фонтана": „Описание жизни Гаремских пленниц и Эвнуха, хотя и прелестно, как выше сего я уже говорил, но чрезвычайно холодно, по неуместной долготе своей, в отношении к ходу и интересу: погрешность весьма ощутительная, не только по приличию, ибо вдруг и надолго прерывает только-что начинающийся интерес, но даже и по тому действию, которое она производит над читателем, относительно к нетерпеливому его любо-

пытству. Сверх сего скажем, что изображение Эвнуха, к которому Стихотворец, после первого описания, возвращается еще два раза, будучи слишком сильно выставлено, и, так сказать, на трех планах, чрезвычайно обременяет тесную основу и тесные рамы сей Повести"...

Несмотря на возражения против композиционного расширения описаний в ущерб рассказу, критика единодушно приветствовала „южные поэмы" именно за описательную часть: даже „Вестник Европы", как было указано выше, „очарованный прелестными стихами, прелестными картинами", готов был простить их автору „несоразмерность" этой части с „составом целой поэмы" (В. Е. 1823, ч. 128, стр. 38). Среди восторженных отзывов выделяется рецензия Плетнева на „Кавказского Пленника", в которой Пушкин, по описаниям, ставится выше Байрона, своего учителя. „Местные описания в „Кавказском Пленнике" решительно можно назвать совершенством поэзии. Повествование может лучше обдумать стухотворец и с меньшими дарованиями дарованиями против Пушкина; но его описания Кавказского края навсегда останутся первыми, единственными..." (Соревн. Просв. 1822, ч. 20, стр. 27). „Пусть любопытные сравнят эту грозную и вместе пленительную картину („Великолепные картины..." и т. д.), в которой каждый стих блестит новою, приличною ему, краскою, с описанием окрестностей Бонниваровой темницы, которое сделал Байрон в своем Шильонском Узнике; тогда легче можно будет судить, как счастливо, в одинаких обстоятельствах, побеждает наш поэт Английского. Байронова кисть, поставленная подле этой, покажется легким, слабым очерком, кинутым с самого общего взгляда"... (стр. 29). „Мы могли бы привести еще множество примеров для доказательства главного нашего мнения, что Кавказский Пленник, по своим местным описаниям, есть совершеннейшее произведение нашей поэзии..." (стр. 31—32).

Наиболее интересный с историко-литературной точки зрения вопрос, который выдвигает современная критика при обсуждении описаний Пушкина, касается „местного колорита" (couleur locale), т. е. этнографической индивидуализации обстановки, понимаемой в романтическом искусстве преимущественно, как пестрая и красочная декорация на экзотическую тему. Как известно, вопрос этот был поставлен в принципиальной форме в предисловии кн. Вяземского к „Бахчисарайскому Фонтану": „Отпечаток народности, местности, вот что составляет, может быть, главное существеннейшее достоинство древних, и утверждает их право на внимание потомства". „Цвет местности сохранен в повествовании со всею возможною свежестью и яркостью. Есть отпечаток восточный в картинах, в самих чувствах, в слоге..." Но уже раньше Вяземского к этому вопросу подходит Плетнев в своем разборе „местных описаний" „Кавказского Пленника". „На них остался удивительный отпечаток видимой истины, понятной, так сказать, осязаемости мест, людей, их жизни и занятий, чем мы не слишком богаты в нашей поэзии.... Сверх того, сколько смелости в начертании оных (картин природы), сколько искусства в отделке! Краски и тени, т. е. слова и расстановка их, переменяются, смотря по различию предметов. Стихотворец то отважен, то гибок, подобно разнообразной природе этого дикого азиатского края..." (стр. 28). По поводу „Бахчисарайского Фонтана" „Сын Отечества" отмечает: „Стихи поэмы

проникнуты духом восточных обычаев и цветут азиатской роскошью, подчиненной законам образованного вкуса...“ (1824, ч. 92, стр. 270). О „Цыганах“ снова отмечает Вяземский: „Поэт переносит нас на сцену новую: природа, краски, явления, встречающиеся взорам нашим, не заимствованные и возбуждают в нас чувства, не затверженные на память, но рождают ощущения новые, впечатления цельные...“ (М. Т. 1827, ч. 15, стр. 112). Как романтик, Вяземский особенно подчеркивает в выборе новой темы присутствие этнографической красочности, поэтической экзотики во вкусе эпохи. „На грунте картины изображается табор южных Цыганов со всею причудностью их отличительных красок, поэтической дикостью их обычаев и промыслов и независимостью нравов... Племя с такою оригинальною физиогномиею принадлежит поэзии, и Пушкин в удачном завоевании присвоил его и покорил ее владычеству.... Первая, изложительная сцена, и вторая, служащая к ней дополнением, две картины Цыганской природы, верною и смелою кистью Орловского начертанные. Живопись не может быть ни удовлетворительнее, ни, так сказать, осязательнее“ (115—117).

Сам Пушкин относится вполне сознательно к проблеме „местного колорита“ и определенно связывает себя с предшественниками на Западе. Он пишет Гнедичу по поводу „Кавказского Пленника“ (черновик, V, 504): „Местные краски верны, но понравятся ли читателям, избалованным поэтическими панорамами Байр. и Вал. Ск., — я боюсь и напомнить о них (волшебных картинах) своими бледными тощими рисунками—сравнение мне будет убийственно...“ Среди поэтов, вдохновлявшихся романтической экзотикой мусульманского Востока, Пушкин различает два стиля, к которым относится не одинаково. Он безусловно осуждает Томаса Мура, „упорного подражателя безобразному восточному воображению“. „Вся Лалла-рук не стоит десяти строчек Тристрама Шанди...“ (кн. Вяземскому, 2 янв. 1822, стр. 502; ср. о Муре Гнедичу, стр. 505). Муру противопоставляются „восточные поэмы“ Байрона, которые служат для Пушкина примером и поучением. „Слог восточный был для меня образцом“ (в „Бахч. Фонт.“), „сколько возможно нам, благоразумным, холодным Европейцам. Кстати еще—знаешь почему не люблю я Мура? — Потому, что он черезчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо—ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. — Европеец, и в упоении восточной роскоши должен сохранить вкус и взор Европейца. — Вот почему Байрон так и прелестен в Гяуре, в Абидосской Невесте и проч.“ (кн. Вяземскому, апр. 1825, стр. 546).

В конце двадцатых годов вопрос о „живописности“ пушкинских описаний играет существенную роль при сравнении поэтического искусства Байрона и Пушкина. К этому вопросу придется вернуться в главе о стиле.

7.

Подведем итоги. Общее влияние Байрона на Пушкина в области поэтических тем не подлежит сомнению; однако, размеры этого влияния в каждом отдельном случае колеблются, и не всегда можно указать определенный источник, откуда заимствован тот или иной мотив. Мы наталкиваемся здесь на более существенные трудности, чем при

изучении композиции. Композиционный замысел байроновской поэмы воспроизводится Пушкиным во всех его основных особенностях. Наши наблюдения подтверждаются показаниями современной Пушкину критики: лирическая (или „романтическая") поэма была в истории русской поэзии явлением новым и небывалым, и читатели единогласно признают в молодом поэте ученика „великого Бейрона", а дружеская критика оправдывает его нововведения указанием на пример учителя. Напротив того, новые поэтические темы, выдвинутые в „южных поэмах", являются до некоторой степени общим достоянием западных литератур романтической эпохи, и русские поэты молодого поколения могли учиться этим темам у Руссо и Шатобриана, у Вальтера Скотта и Томаса Мура, у молодого Гёте и Шиллера и мн. др., менее известных поэтов. Здесь Байрон является лишь наиболее ярким и популярным выразителем стиля целой эпохи, ее художественных пристрастий и идей, ее изменившегося вкуса, а Пушкин—первым представителем этого нового вкуса в русской поэзии двадцатых годов. Когда мы говорим о пристрастии Байрона и Пушкина к романической фабуле, об эффектной внешности героя, его экспрессивных жестах и позах, об экзотической обстановке, как обязательной декорации для необычайных героев, происшествий и переживаний, мы указываем на явление, которое связано со стилем эпохи, ее основными художественными устремлениями, и потому не приурочено исключительно к творчеству Байрона. Так, разбойничий сюжет в поэме Пушкина „Братья Разбойники" еще не указывает сам по себе на непосредственное влияние „Корсара" и других „восточных поэм": романтический разбойник принадлежит к числу любимых поэтических персонажей того времени, он является выражением его художественных вкусов, жизненных настроений, идей, одинаково в „Разбойниках" Шиллера, в романе Вальтера Скотта „Айвенго" и романической новелле Шарля Нодье („таинственный Сбогар"), и появление этого персонажа в поэзии Пушкина свидетельствует только об известном родстве его юношеской поэзии со всеми названными явлениями. То же относится к изображению жизни горцев (ср., напр., этнографические картины в поэмах Вальтера Скотта) или гарема (у Бекфорда в „Ватеке", у Томаса Мура), к образу разочарованного европейца, покидающего городскую суету для вольной жизни на природе, в обществе первобытных, полудиких людей („Ренэ" Шатобриана, но также Карл Моор в „Разбойниках" Шиллера и мн. др.). Здесь Байрон—только наиболее характерный представитель целой эпохи. У него все эти мотивы собраны вместе, сгущены и подчеркнуты и подчинены однообразному, эффектному и выразительному художественному заданию. Это—наиболее значительная или, во всяком случае, исторически наиболее действенная форма, в которой нашли себе выражение художественные устремления эпохи; вместе с тем фактически Байрон—ближайший, непосредственный учитель Пушкина. Особенно существенно при этом следующее обстоятельство: Байрон сделал эти мотивы неизменным, обязательным содержанием лирической поэмы, укрепил их в строго определенной композиционной функции. Пушкин учился у Байрона построению новой формы лирической поэмы—но, конечно, не как голой схеме, а как организующему принципу известного постоянного тематического материала. Байрон

посвятил его в дух новой эпохи, но эпоха в свою очередь поддерживала воспитательное влияние Байрона.

Кроме такого общего художественного влияния, на Байрона, как на учителя в этой области, указывают, однако, более определенные признаки: присутствие в „южных поэмах" отдельных заимствованных мотивов, поэтических реминисценций из любимого автора. Можно считать тот или иной мотив у Пушкина заимствованным, когда он является не изолированно, а в характерном для Байрона окружении: не уединенный мотив, а сочетание мотивов является прежде всего показательным, в редких случаях—какая-нибудь отдельная характерная частность [23]. Существенны при изучении таких вопросов бессознательные словесные совпадения, сходство синтаксических оборотов и т. п., но эти признаки могут быть обнаружены только в пределах одного языка. Зато особенно важное значение имеет повторение одинакового мотива в какой-нибудь специальной композиционной функции, указывающей на влияние определенного учителя: обычно мотивы передаются в литературной традиции не обособленно, как отвлеченное тематическое „содержание", а в живом функциональном взаимодействии с другими элементами композиционного целого: напр., описание красоты восточной природы или этнографическая картина, как увертюра к поэме, описание южной ночи, как лирическое вступление к отдельной сцене, характеристика разочарованного героя в форме отступления, биографической реминисценции автора. Именно подобной связью между элементами тематическими и композиционными определяется единство литературного жанра. В таких случаях мы вправе утверждать, что Пушкин исходил не из общего запаса излюбленных в данную эпоху тем, а из специальной модификации этой темы в произведениях своего учителя. В остальных случаях вопрос остается открытым, и приходится ограничиться простым сопоставлением сходных мотивов. В совокупности отдельных совпадений каждое из них приобретает большую значительность, и увеличивается вероятие, что ближайшим источником влияния являются для Пушкина произведения английского поэта.

В заключение я считаю нужным дать систематический обзор наиболее существенных совпадений мотивов между „восточными" и „южными" поэмами. Перечислены при этом как „заимствования", так и более отдаленные соответствия и „влияния". Сопоставления менее близкие заключены в квадратные скобки. Отметка — Байрон pass.— обозначает общее „влияние" типичного для Байрона приема, при отсутствии специального „заимствования" из отдельного произведения.

I. „Кавказский Пленник".

1. Сюжет, ср. „Корсар" (стр. 37 сл.).

2. Этнографическая картина, как вступление (1—13), ср. „Корсар" (47—58) (стр. 65).

3. История разочарованного героя в форме биографической реминисценции (71—98), ср. „Корсар" (249—264), „Лара" (11—24), [„Осада Коринфа" (115—140)], „Чайльд Гарольд" (п. I, II—XI) (стр. 46, 120, 135).

4. Описание ночи, как вступление к драматической сцене (99—110). Байрон pass. (стр. 68).

5—6. Сцены ночного посещения I (111—148) и II (п. II, 222—264), ср. „Корсар“ (998—1040, 1438 — 1443, 1572—1585) [„Мазепа“ XIX, „Дон Жуан“ п. II, CLVII—CLXIII; с другой стороны „Осада Коринфа“ 521—562] (стр. 39 сл., 142).

7. Пленник в позе задумчивости перед картиной кавказских гор (184 сл.; особенно 219—233). Байрон pass. (стр. 117).

8. „Таил в молчаньи он глубоком...“ (363—366). Байрон pass. (стр. 128).

9. Отношение горцев к пленнику (367—371). Байрон pass., особенно „Корсар“ (906—915) (стр. 130).

10. Разговор пленника и черкешенки, признание в любви к „другой“ (п. II, 9—155). Ср. „Корсар“, разговор Гюльнары с Конрадом (1027—1140). [Особенно, „Кавказский Пленник“ II, 257—58 и „Корсар“ 1097—99]. Душевное состояние пленника (II, 44—101, 141—150) [ср. „Чайльд Гарольд“ I, LXXXII — LXXXIV и стансы „К Инесе“] (стр. 38, 135).

II. „Братья-Разбойники“.

1. Этнографический каталог, как увертюра (11—17) [ср. „Осада Коринфа“, 71—84] (стр. 65—66).

2. Рассказ героя о своем прошлом сподвижникам во время ночного привала (41 сл.). [„Мазепа“, III—IV] (стр. 75).

3. Ночной бред младшего брата в тюрьме (86—152). [„Шильонский Узник“, VIII] (стр. 43).

III. Отрывок „Вадима“.

1. Описание ночи, как введение в сцену (1—11). Вопрос при появлении действующего лица (12—13). Байрон pass. (стр. 70, 84).

2. Портрет героя, предшествующий рассказу (55 — 64). [Байрон pass., напр. „Корсар“, 193—226] (стр. 114).

3. Герой в позе задумчивости (68 — 70). [Байрон pass., напр. „Лара“, 397—402] (стр. 116).

4. Биографическая реминисценция (75 сл.). См. „Кавказский Пленник“, 3 (стр. 124).

IV. „Бахчисарайский Фонтан“.

1. Тематический контраст Заремы и Марии. Ср. „Корсар“ — Гюльнара и Медора (стр. 143).

2. Задумчивость Гирея (1—11). Ср. „Абид. Невеста“ (20—32) (стр. 68, 116).

3. „Гяуру сердце отдала“ (29—32). Ср. „Гяур“, рудиментарный мотив (стр. 104).

4. Признание во сне (98—101). Ср. „Паризина“, рудиментарный мотив (стр. 104).

5. Портрет Заремы (143 — 154). Ср. „Гяур“, портрет Леилы (473—518) (стр. 143, 161).

6. Мариина светлица (231—251, 312 и 315). [ср. „Абид. Нев.“ 543—668] (стр. 145).

7. Описание ночи, как введение в сцену (252—265). Байрон pass. (стр. 70, 169).

8. Сцена ночного посещения (296 сл.) [ср. „Кавк. Плен.“, 5—6] (стр. 144.)

9. Гирей, терзаемый воспоминаниями (455 — 69). Байрон pass. (стр. 138), особенно — „Гяур“, Гассан после смерти Леилы (439 сл.).

10. Казнь Заремы (475—77). Ср. „Гяур“, судьба Леилы (374—387) (стр. 103).

11. Фонтан слез (487—504). Ср. „Абид. Нев.“, могила Зюлейки (1146—1194) (стр.).

12. Призрак (539 — 546) [рудиментарный мотив, Байрон pass.] (стр. 105).

13. Описательный каталог: „Волшебный край...“ (567—578). [Ср. описание красоты Греции, „Гяур“, 7—45, „Аб. Н.“, 1—19] (стр. 149, 167).

V. „Цыганы“.

1. Этнографическая картина, как увертюра (1—25) [Байрон pass.] (стр. 66).

2. Биографическая реминисценция (120 — 145) [Байрон pass.] (стр. 47).

3. Признания Алеко (410—13, 18—30) [Байрон pass.] (стр. 132).

4. Алеко над телами убитых, в позе окаменения (особ. 488—494, 507—508) [Байрон pass.] (стр. 115).

5. Заключительное сравнение (527—535). Ср. окончание „Паризины“ (579—86) (стр. 71).

ГЛАВА V.

Два стиля.

1.

Байронические поэмы Пушкина обнаруживают, как мы видели, глубокое и разностороннее влияние художника-учителя: общий композиционный замысел лирической поэмы, новеллистический сюжет и манера повествования, наконец—отдельные поэтические темы указывают на влияние „восточных поэм“—влияние, которое было единодушно отмечено в сочувственных и враждебных отзывах современной критики. Вместе с тем, однако, на общем фоне традиционного замысла „байронической поэмы“, явственно выступают индивидуальные различия стиля: Пушкин учится у Байрона и в то же время преобразует унаследованную от Байрона поэтическую форму, преодолевает его влияние и постепенно выходит на самостоятельный путь. Из сопоставления „восточных“ и „южных“ поэм уже выяснились существенные различия художественного замысла, соответствующие исконной противоположности двух индивидуальных стилей Пушкина и Байрона. Напомним еще раз наиболее значительные расхождения.

Пушкин уничтожает художественное единодержавие байронического героя в развитии основной сюжетной схемы. В связи с этим ослабевает внимание к внешности героя, его эффектным жестам и позам, и уменьшается значение прямой характеристики героя, непосредственного изображения его душевного мира. Героиня становится активным фактором в развитии действия; поэт заинтересован ее самостоятельным душевным миром. Особое значение приобретает внешняя обстановка; описания природы и этнографические картины из несамостоятельной композиционной роли вступления превращаются в самодовлеющие элементы поэтического целого. Развивается повествовательный элемент, рассказ, объединяющий композиционные вершины и несколько ослабляющий обособленность их. Лирические отступления, сентенциозные обобщения и прямые рассуждения автора из самой поэмы переносятся в особый эпилог. В этом эпилоге неожиданно для байронической традиции существенную роль играют мотивы хвалебной оды—сверх-индивидуальные, национально-исторические темы, не укладывающиеся в рамку лирической поэмы и определенно указывающие за традиционные ее пределы. Можно сказать, что Байрон применяет все усилия к тому, чтобы сделать своего героя единственным действующим лицом поэмы, чтобы сосредоточить ее события во внутреннем мире этого героя, эмоционально-отождествляемом с внутренним миром самого поэта или, по крайней мере, сделать эти события и даже обстановку, „декорацию", лишь внешним, символическим отображением этого внутреннего мира. В этом отношении Байрон дает нам наиболее последовательное осуществление композиционного задания лирической поэмы, подобно тому, как в „Манфреде" (в меньшей степени—в „Каине") он осуществляет родственный замысел романтической „монодрамы" с единственным действующим лицом. Нельзя не усмотреть в этом основном художественном принципе Байрона глубокого соответствия с умонастроением индивидуалистических течений эпохи романтизма, в своем пределе устремленных к метафизическому солипсизму и крайнему нравственному индивидуализму: художественный субъективизм лирической поэмы и лирической драмы является эстетическим выражением того же изменившегося жизненного сознания романтической эпохи. Напротив того, Пушкин всюду, где это возможно, стремится к раскрепощению композиционных элементов лирической поэмы от эстетического единодержавия героя, утверждает их художественную самостоятельность, из субъективной лирической погруженности в мир героя прокладывает путь в многообразный и богатый, объективный и реальный мир, его окружающий, из однообразной сосредоточенности лирического построения ищет выхода к более широким и забытым у Байрона возможностям эпического рассказа и живописания.

При сравнении сходных или заимствованных элементов поэтического замысла индивидуальные отличия стиля становятся еще очевиднее. Вневременное и обобщенное статическое описание (лирический „каталог", „портрет") обычно заменяется у Пушкина определенной „картиной", то-есть изображением ясно очерченной конкретной и индивидуальной ситуации, приуроченной к определенному моменту времени. Исчезают, как было уже сказано, сентенциозные обобщения,

т. е. рассуждения автора, выходящие за пределы данной ситуации. Ослабляется мелодраматическая эффектность отдельных драматических вершин повествования, романические осложнения фабулы, преувеличенная экспрессивность жестов и поз. В изображении душевных переживаний смягчаются привычные у Байрона мелодраматические мотивы, и меняется самый тон поэта, его патетическая декламация, построенная на гиперболе и эффектных контрастах, т. е. на стремлении к усилению впечатления во что бы то ни стало, к однообразному forte. Рассудочный пафос, риторическая декламация Байрона не находят себе соответствия в искусстве Пушкина. Отдельные мелодраматические ситуации, эффектные романические мотивы, преувеличенно-экспрессивные жесты и позы ощущаются нами, как наносное, неорганическое воздействие поэтических образцов, с которым Пушкин в скором времени вступает в сознательную борьбу (ср. его отзыв о сцене отчаяния Гирея, стр. 114).

Современники, конечно, с самого начала ощущали индивидуальные особенности поэзии Пушкина на фоне знакомой им байронической традиции, хотя не сразу мысль о самобытности Пушкина нашла отчетливое выражение в теоретически обоснованных общих рассуждениях. В первых рецензиях в этом смысле особенно интересно единодушное увлечение описаниями, поэтической „живописью“ „южных поэм“ и сравнительно сдержанная, нередко критическая оценка фабулы и характеров; в последних, по преимуществу, усматривается подражательный элемент, и здесь, при сравнении, мнения склоняются в пользу Байрона; напротив того, достоинства и самобытность „классических стихотворных описаний“ Пушкина (выражение „Благонамеренного“, 1822, ч. 19, стр. 399) никем не оспариваются. Напомню отзыв Плетнева (Соревн. Просв. 1822, ч. 20): он ставит описания „Кавказского Пленника“ выше Байрона („можно будет судить, как счастливо, в одинаковых обстоятельствах, наш поэт побеждает Английского“, стр. 29); между тем о фабуле он отзывается сдержанно („происшествие в Кавказском Пленнике можно бы сделать разнообразнее и даже полнее“ стр. 26; „повествование может лучше обдумать стихотворец и с меньшим дарованием против Пушкина, но его описания Кавказского края навсегда останутся первыми, единственными“, стр. 27); о характере пленника он говорит скорее несочувственно („между тем, мы не находим такой определенности в характере пленника“; „характер Русского в Кавк. Пл. не совсем обдуман и следственно не совсем удачен“, стр. 39, 42).

В конце двадцатых годов С. Шевырев в „Московском Вестнике“ дает более отчетливую формулировку распространенному мнению: „Черты лиц также набросаны темно, но окружающие предметы блещут яркостью разнообразных красок“ („Обозрение русской словесности за 1827 г.“, 1828, ч. 7, стр. 67). Вместе с тем он предлагает и принципиальное обоснование этой противоположности: „В сем произведении („Цыганы“) заметна какая то странная борьба между идеальностью Байроновскою и живописною народностью Поэта русского... Сия борьба причиняет какое то разногласие и неполноту в целом произведении, которое потому остается не совсем понятно для иных читателей. В сей борьбе видишь, как Поэт хочет изгладить в душе впечатления чуждые

и бросается невольно из своего прежнего мира призраков в новую атмосферу существ, дышущих жизнью" (стр. 68).

Перед литературной критикой в конце двадцатых годов, кроме „южных поэм", принадлежащих байроническому периоду в тесном смысле слова, стояли уже „Евгений Онегин", сцена Пимена из „Бориса Годунова" (1827), наконец—„Полтава" (1829), знаменующие различные достижения на новом пути; естественно было с этой точки зрения подвести итоги. И. Киреевский делает это в том же „Московском Вестнике" в статье: „Нечто о характере поэзии Пушкина" (1828, ч. 8, № 6). В поэтическом развитии Пушкина он намечает три этапа—„период школы Итальянско-Французской", период байронический и, наконец, период „поэзии Русско-Пушкинской". Отличительной особенностью последнего является прежде всего „живописность", „способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте" (стр. 194). В ожидании появления „Бориса Годунова", „великой" трагедии на национальную тему, И. Киреевский объявляет лирические формы раннего Пушкина стеснительными для развития его самобытности. „Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком; в каждой из его поэм заметно невольное стремление: дать особенную жизнь отдельным частям, стремление часто клонящееся ко вреду целого в творениях эпических, но необходимое, драгоценное для драматика" (стр. 195).

Наконец, еще через тринадцать лет С. Шевырев посвящает статью посмертному собранию сочинений Пушкина („Москвитянин", 1841, ч. 5, № 9). Осматривая еще раз путь, пройденный поэтом за целую жизнь, он подводит итоги спорам о „байронизме" Пушкина, и выводы его, уже отчасти намеченные в „Обозрении" „Московского Вестника" (1828, ч. 7) и во многом совпадающие с мнением И. Киреевского, заслуживают особого внимания. „Байрон и Пушкин являются нам совершенно противоположными по существу их характера. Байрон—поэт чисто лирический, поэт субъективный, уединяющийся в глубину своего духа и там создающий мир по своему; Пушкин—совершенно противное; мы вовсе не согласны с теми, которые признавали его преимущественно лириком; это поэт чисто объективный, предметный, который весь увлечен миром внешним и до самоотвержения способен переселяться в его явления: это поэт для эпоса и для драмы. Такая противоположность между существом обоих поэтов была причиною того, что влияние Байрона скорее вредно было, нежели полезно Пушкину. Оно только нарушало цельность и самобытность его поэтического развития. „Кавказский Пленник", „Бахчисарайский Фонтан" и „Цыганы" наиболее пострадали от этого влияния. Что видите вы в этих произведениях? Два элемента, которые между собою враждуют и сойтись не могут. Элемент Байрона является в призраках идеальных лиц, лишенных существенной жизни; элемент же самого Пушкина—в живом ландшафте Кавказа, в жизни горцев, в роскоши восточного гарема, в картинах степей Бессарабских и кочевого цыганского быта..." (стр. 257—58).

Мнение современников совпадает с результатом предыдущих наблюдений. Но для того, чтобы точнее определить различие стилей обоих поэтов, необходимо более пристальное сравнение. Материалом

для такого сравнения могут служить отдельные отрывки обоих поэтов сходные по теме; работая над байроновской темой, усваивая отдельные элементы литературной традиции, Пушкин перерабатывал их по-своему, в духе своего искусства, действительно во многих отношениях противоположного духу Байрона. Самобытность Пушкина начинается не с новых, самостоятельных тем, а с первых шагов его поэтического творчества. Усвоение Байрона есть вместе с тем борьба, с Байроном, из которой Пушкин выходит победителем, создавая с в о е искусство.

2.

Сопоставим у Байрона и Пушкина статическое вневременное описание красоты восточной женщины, „портрет" Леилы и Заремы.

Б а й р о н („Гяур", 473—513):

„Темное волшебство ее очей трудно рассказать: но посмотри на глаза газели—это поможет твоему воображению; они—такие же большие, такие же томные и черные, только душа сверкает в каждом взгляде, который вырывается из-под ресниц, яркий, как драгоценный камень Джамшида. Да—душа! и если бы наш пророк сказал, что образ ее—только одушевленный прах, клянусь Аллахом, я ответил бы: „Нет!" даже если бы я стоял на мосту Аль-Сирата, колеблющемся над пламенным потоком, и рай был бы открыт моим взорам, и все его гурии манили меня туда. О, кто бы мог, читая во взорах юной Леилы, сохранить ту часть своей веры, которая гласит, что женщина—только прах, бездушная игрушка сладострастия тирана? На нее мог бы смотреть даже Муфти, и он признал бы, что в глазах ее сияет бессмертие; неблекнущие краски ее прекрасных ланит были покрыты вечно-юным румянцем цветов гранатового дерева; ее волосы, распущенные потоком гиацинтов, опускались до земли, когда она стояла в своих хоромах среди прислужниц—самая прекрасная из всех, и касались мрамора, на котором ноги ее сверкали белее горного снега, еще не упавшего из облаков, его родивших, и не запятнанного прикосновением земли. Молодой лебедь благородно движется по воде—так ступала по земле черкешенка, прекраснейшая птица Франгистана. Как лебедь поднимает голову над водой и гордыми крыльями бьет под собою волны, когда мимо него по берегу вод проходят незнакомые люди—так поднимается шея прекрасной Леилы, еще более белая—так, вооруженная красотой, она готова остановить взоры незваного пришельца..." и т. д.

П у ш к и н:

...Он изменил!.. Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотою?
Вокруг лилейного чела
Ты косу дважды обвила;
Твои пленительные очи
Яснее дня, чернее ночи.
Чей голос выразит сильней
Порывы пламенных желаний?
Чей страстный поцелуй живей
Твоих язвительных лобзаний?
Как сердце, полное тобой,
Забьется для красы чужой?..

Оба описания имеют форму вневременного и обобщенного „портрета“ красавицы, лирически окрашенного перечисления („каталога“), в котором повторяются некоторые сходные черты идеального облика восточной красавицы (волосы, глаза). Но традиционные мотивы байронического портрета восточной красавицы Пушкин подчиняет особенным законам своего поэтического стиля. Различие сказывается уже в том, что в „Бахчисарайском Фонтане“ описание занимает 12 стихов, а в „Гяуре“ — 46 ст. Это отношение характерно для общего стиля „южных поэм“: искусство Пушкина экономно в употреблении художественных средств, скупо и точно; искусство Байрона расплывчато и риторически-многословно. Поэмы Байрона колеблются по своей длине между 1864 стих. („Корсар“) и 586 стих. („Паризина“); за исключением „Паризины“ все „восточные поэмы“ заключают более 1000 стихов. В то же время у Пушкина, несмотря на однородный новеллистический сюжет, „Цыганы“ содержат всего 561 ст., „Бахч. Фонт.“ — 578 ст. и только „Кавк. Пл.“ — 734 ст., т. е. несколько больше, чем „Паризина“.

Это отношение отчетливо выступает при более детальном сопоставлении. Байрон, говоря о длинных волосах Леилы, развертывает перед читателем эффектную картину: распущенные волосы ниспадают „гиацинтовым потоком“ и „покрывают белый мрамор у ее ног, когда она стоит среди своих прислужниц—прекраснейшая из всех“. Пушкин дает краткое и точное описание, с характерной изобразительной подробностью: „Вокруг лилейного чела ты косу д в а ж д ы обвила“... Байрон, говоря о глазах Леилы, нагромождает экзотические сравнения и гиперболы: он сравнивает их с темными глазами газели, со сверкающим рубином Джамшида, говорит о душе, о бессмертии в ее взорах, и на эту тему допускает длинное отступление. Пушкин скупо и точно изображает глаза Заремы двумя контрастирующими сравнениями, противопоставляя их темный цвет сиянию светлых взоров: „Твои пленительные очи яснее дня, чернее ночи“. Тем не менее, в переписке с друзьями он находит нужным защищать эти стихи, признавая в них необходимое поэтическое преувеличение, обусловленное подражанием восточному слогу. „Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам“ (кн. Вяземскому, апр. 1825, стр. 546). Страстный голос Заремы („чей голос выразит сильней порывы пламенных желаний?“), ее „язвительные лобзанья“, отмеченные также кратко, вещественно и точно, принадлежат к индивидуальным, нетрадиционным элементам описания, за которые ответственна эротическая муза Пушкина. Характерно, что Пушкин объясняет другу точный, вещественный (не метафорический) смысл необычного эпитета „язвительный“: „Дело в том, что моя грузинка кусается, и это непременно должно быть известно публике“ (кн. Вяземскому, ноябрь 1823, стр. 518).

Идеализация образа восточной красавицы одинаково входила в задачи обоих поэтов: отдельные мотивы каталога-перечисления объединяются одинаковым эмоциональным отношением поэта к предмету изображения, проявляющимся в вопросах-восклицаниях, в которых выражается его участие и восхищение красотой героини, в обилии оценочных, идеализующих эпитетов и лирических гипербол. Но в противо-

положность скупому и строгому живописанию Пушкина, сосредоточенному на конкретных мотивах поэтического образа, Байрон нагромождает идеализующие сравнения, заимствованные из условного мира поэтической экзотики: глаза Леилы похожи на глаза газели и на сверкающий рубин Джамшида, румянец ее ланит напоминает цветок гранатового дерева, локоны вьются „волною гиацинтов", ноги белеют на мраморе, как девственный снег, еще не коснувшийся земли, движения и походка напоминают благородного лебедя. В сочетании с идеализующими оценочными эпитетами и лирическими гиперболами эти сравнения придают описаниям Байрона тот декламационно-патетический тон, напряженный и страстный, который существенным образом отличает Байрона от Пушкина. Напр. „румянец никогда не блекнущий, вечно новый, цветет на ее прекрасных ланитах, как цветок молодого гранатового яблока"; ноги ее „еще белее, чем снег, не коснувшийся земли", когда „ни одно пятно" не загрязнило его белизны; глаза ее „сверкают, как драгоценный камень Джамшида", но „в каждой искре отражается ее душа", и само „бессмертие сияет в ее взорах"

Вообще, сравнения Байрона никогда не служат средством поэтической конкретизации, пластической изобразительности, „живописания", это—идеальный стилизующий мотив, переносящий предмет изображения в условно-поэтический мир. Сравнение способствует риторической эмфазе, усилению, преувеличенной экспрессивности; оно окружает предметы, о которых говорит поэт, атмосферой эмоционально-повышенного, необычайного, романического. Так, в первой картине „Гяура", герой проносится, „как демон ночи" (202), „как метеор" (197), „как самум—этот вестник Рока и печали, под широким и опустошающим дыханием которого никнет даже темный кипарис..." (282); он спешит скрыться из виду, „словно смерть гонится за ним по пятам" (260). Конь его мчится „быстро, как брошенный в воздух дротик" (251). Враг, пораженный его ударом, падает на землю, „как леопард, пронзенный копьем охотника" (1087). Битва в горном ущелье сравнивается с темными, бушующими волнами горного потока, навстречу которому поднимаются морские валы (620 — 633). Над бледным челом Гяура в беспорядке ниспадают волосы, извиваясь, „как самые черные змеи Горгоны" (896). Внезапная бледность его лица сравнивается с белизной „могильной плиты, которая кажется еще более страшной в сумерках вечера" (238). Любовь героя напоминает „потоки лавы, клокочущие в пламенной груди Этны" (1101). Буря, насторожившаяся и уже готовая разразиться, спокойнее, чем его сердце (189). Его страсти закалились, как „суровый металл", „перегоревший" в огне плавильного горна и потом опущенный в воду: он может служить для защиты в нужде и наносить врагу кровавые раны, „но если ему придали форму кинжала—пусть остерегутся те, кто точат его лезвие" (922). Его душевное одиночество и отчаяние под тяжестью страшных воспоминаний изображается последовательно в длинном ряде эмфатических сравнений: тут и мертвец, в теле которого копошатся холодные черви, а он уже не в силах отогнать их (945—950), и корабль, разбитый бурей и догнивающий на пустынном берегу (963—970), и пеликан, разорвавший себе грудь, чтобы накормить птенцов, и нашедший гнездо

свое опустошенным (951 — 56), и скорпион, окруженный кольцом из пламени (422—38). Такие сравнения служат преувеличенной экспрессивности, не только по самому выбору мотивов, но по своей обработке— с обычными гиперболами, риторическими повторениями, контрастами. В этом отношении любопытно сопоставить с байроновскими распространенными сравнениями такое же композиционно-обособленное отступление у Пушкина в „Цыганах"- песню о птичке („Птичка Божия не знает..."), с ее простым повествовательным стилем и полным отсутствием патетической декламации.

Вообще, сравнения у Пушкина, в большем числе появляющиеся впервые в „Бахчисарайском Фонтане", указывают на совершенно иной стилистический закон. Они служат исключительно средством пластической изобразительности, поэтического живописания — нередко приемом живописной конкретизации душевного переживания. Напр.:

Живее строгое чело
Волненье сердца выражает.
Так бурны тучи отражает
Залива зыбкое стекло...

Или:

В тени хранительной темницы
Утаены их красоты:
Так аравийские цветы
Живут за стеклами теплицы...

Или:

Как пальма, смятая грозою,
Поникла юной головою;
Ничто, ничто не мило ей...

Или:

Давно ль? И что же! Тьмы Татар
На Польшу хлынули рекою:
Не с столь ужасной быстротою
По жатве стелется пожар...

В каждом из этих случаев сравнение занимает не более двух стихов. Оно указывает на внешнее сходство явлений и содержит конкретные признаки предметного мира, без всякой лирической эмфазы и риторической амплификации. В „Евгении Онегине" Пушкин еще свободнее пользуется этим приемом „живописующих сравнений".

Особое место занимает в „восточных поэмах" другое описание красавицы: портрет Зюлейки в „Абидосской Невесте". Построенное также на сравнениях, оно особенно резко отличается от пушкинского стиля (Ab. 158—168):

„Прекрасна, как первая женщина до грехопадения, в ту минуту, когда она улыбалась страшной, но красивой змее, чей образ навсегда запечатлелся в ее воображении — обманутая только раз, потом — всегда обманщица —

Ослепительна, как то, увы! слишком недостижимое видение, являющееся нам в минуту печали в призрачном сне, когда сердце встречает сердце в райских сновидениях и видит потерянное на земле воскресшим в небесах —

Нежна, как воспоминание об утраченной возлюбленной, чиста, как молитва ребенка, была она, дочь этого сурового вождя..."

Ряд сравнений, как это нередко бывает у Байрона, связан ритмико-синтаксическим параллелизмом, объединяющим строфы по четыре стиха и переходящим в последней строфе на отдельные стихи, т. е. композиционной анафорой, с обычным в таких случаях риторическим нарастанием и усилением. Внешний облик героини остается неясным: поэт ограничивается общими оценочными эпитетами, как „прекрасна", „ослепительна", „нежна" и „чиста", поднимающими поэтическую тему в область условной эмоциональной идеализации. Сравнения вводятся по принципу эмоционального сходства, отнюдь не сходства внешних живописных подробностей. Это т. н. „восходящие сравнения" (comparaisons ascendantes), направленные в мир сверхчувственный, идеальный,— сравнения с „видениями рая", „небесными грезами", „детской молитвой". В другом отрывке поэмы, построенном по сходному композиционному принципу (анафора и параллелизм), возлюбленный Зюлейки называет ее голос—„благословенным, как зов Муэдзина, раздающийся со стен Мекки...", „сладостным, как звуки юных дней, вызывающие тайные слезы...", „дорогим, как песня родной земли для изгнанника..." (884—89) [24].

„Восходящие сравнения" встречаются крайне редко в конкретном и пластически-изобразительном искусстве „южных поэм". В „Бахчисарайском Фонтане" можно отметить два примера, мотивированные просветленной идеализацией образа чистой и страдающей Марии:

Спорхнувший с неба, сын эдема,
Казалось, ангел почивал
И сонный слезы проливал
О бедной пленнице гарема...

В другом месте:

Так сердце, жертва заблуждений,
Среди порочных упоений,
Хранит один святый залог,
Одно божественное чувство...

Впрочем, даже прямое перенесение в область сверхчувственного недостаточно для Байрона, чтобы выразить до конца то бесконечное напряжение душевного переживания, которое владеет поэтом. Сознание „невыразимости" в словах бесконечного задания поэта является характерной особенностью романтического искусства, стремящегося к безусловной экспрессивности словесного выражения. „Несказанностью" своего лирического волнения Байрон охвачен перед образом Леилы: „Невозможно рассказать волшебство ее темных глаз..." (Her eye's dark charm 'twere vain to tell, G. 473). В описании образа Зюлейки указание на невыразимость чувства, владеющего поэтом, образует эффектное заключение. „Кто не испытал, как неумело мы пытаемся уд ржать словами хотя бы малую искру небесного сияния красоты? Кто не чувствовал, когда его слабое зрение затуманивалось от восторга, как свидетельствовали в нем меняющийся цвет лица и биение сердца о мощи и величии женской прелести? Такова была Зюлейка, таким

сиянием окружало ее невыразимое очарование, неведомое ей одной..." и т. д. (170 сл.). Нагромождая идеализующие сравнения, лирические гиперболы, оценочные эпитеты, Байрон стремится к усилению, к эмфазе, к безусловной экспрессивности стиля, — стремление, которое мы наблюдали неоднократно в выборе романических мотивов фабулы, в построении драматических сцен, в описании эффектных поз и мелодраматических переживаний. Ощущая невыразимость в слове всей бесконечной интенсивности своего поэтического переживания, он ясно обнаруживает господствующую в его искусстве романтическую тенденцию. В поэмах Пушкина эта тенденция отсутствует, и вместе с нею—та судорожная напряженность поэтического стиля, которая характерна для Байрона. Пушкин нигде не гонится за повышенной эмоциональной экспрессивностью и потому не наталкивается, как поэты-романтики, на границы словесного искусства. Он создает в его законных пределах отчетливые и строгие построения, всегда завершенные и себе довлеющие.

3.

Сопоставим другой мотив в обработке Байрона и Пушкина—описание-каталог красоты южной природы.

Байрон („Абид. Нев." 1—19):

„Ты знаешь край, где кипарис и мирт—эмблемы деяний, совершающихся в их стране? Где ярость коршуна и любовь голубки тотают в печали, то доходят до безумия и преступления?

Ты знаешь край кедра и виноградника, где цветы всегда цветут, где лучи всегда сияют, где легкие крылья Зефира, отягченные благоуханиями, замирают над садами расцветающей розы—

Где лимоны и оливы — прекраснее всех плодов, и голос соловья никогда не умолкает; где краски земли и оттенки неба, хотя и разные по цвету, могут спорить о красоте, и пурпур океана—самый глубокий и темный—

Где девушки нежны, как розы, из которых они плетут венки, и все божественно, кроме человеческого духа—

Это—край Востока, это—страна Солнца!.." и т. д.

Описание Байрона представляет вневременный каталог, построенный на перечислении, в котором отдельные мотивы обобщены и идеализованы: кипарис и мирт, кедр и виноградник; цветы—которые всегда цветут, и лучи—которые всегда сияют; краски земли и оттенки неба; лимоны и оливы самые прекрасные (fairest of fruit), земля и небо могут поспорить о красоте (in Beauty may vie), девушки нежны, как розы (soft, as the roses), и все—божественно (all.... is divine). Более точные индивидуальные признаки отсутствуют. Лирические гиперболы способствуют абсолютизации каждого понятия: это—страна, где „цветы всегда цветут, где лучи всегда сияют", где „голос соловья никогда не умолкает", где пурпур океана „самый глубокий", где „оливы и лимоны—самые прекрасные", и где божественно—„все, кроме человека". Преувеличенные и идеализованные крайности соединяются в эмфатические контрасты: так „ярость коршуна" и „лю-

бовь голубки"—то „исходят в печали", то „безумствуют в преступлении" (now melt into sorrow, now madden to crime); так „краски земли и оттенки неба, различные по цвету, могут спорить о красоте".

Отдельные обособленные мотивы каталога не объединяются в единство картины: моментом объединяющим служит эмоциональный тон поэтического целого, лирическое отношение автора к перечисляемым мотивам. Эмоциональное участие поэта проявляется в употреблении формы вопроса при описании; еще существеннее—повторения, которые служат риторическому усилению, нагнетанию впечатлений. На ритмико-синтаксическом параллелизме и анафоре построен, как обычно у Байрона, весь отрывок; начинаясь от более обширных ритмико-синтаксических групп (по четыре или пять стихов), эти повторения доходят до отдельного стиха, намечают, наконец, и ритмико-синтаксический параллелизм соседних полустиший: „Ты знаешь край... ты знаешь край... где кипарис... где ярость коршуна... где цветы... где легкие крылья зефира... где лимоны... и т. д.; „где цветы всегда цветут, где лучи всегда сияют", „то тают *в* печали, то безумствуют *в* преступлении", „это страна востока, это край солнца" и т. п.

Вообще, отдельные мотивы внешнего мира являются для поэта только поводом, чтобы высказать чувство, связанное с внешним впечатлением. Живописный образ внешнего мира заслоняется тем эмоциональным или мыслительным содержанием, которое поэт не только вкладывает в него, но высказывает от своего имени в сентенциозном обобщении. „Кипарис" и „мирт" важны не сами по себе, а как „эмблемы деяний, совершающихся в их стране"; „ярость коршуна" и „нежность голубки" также эмблематичны для настроения героев, то „тающих в печали", то „безумствующих в преступлении". Отрывок так и заканчивается — лирическим раздумьем поэта: „Это—страна Востока, это—край Солнца! Может ли он радоваться деяниям детей своих? О, безумны, как звуки прощанья влюбленных, те сердца, что родились в нем, те повести, которые они рассказывают".

Сходным по общим мотивам является описание солнечного юга в „Бахчисарайском Фонтане":

Волшебный край, очей отрада!
Все живо там: холмы, леса,
Я тарь и яхонт винограда,
Долин приютная краса,
И струй и тополей прохлада;
Все чувство путника манит,
Когда, в час утра безмятежной,
В горах, дорогою прибрежной,
Привычный конь его бежит,
И зеленеющая влага
Пред ним и блещет и шумит
Вокруг утесов Аю-Дага...

Весь отрывок занимает у Байрона девятнадцать стихов, из которых пятнадцать заключают описательный каталог, а четыре—заключительное лирическое раздумье. У Пушкина—всего двенадцать стихов, из которых описательный каталог занимает только пять; заключительная

часть переходит от обобщенного описания к изображению конкретной ситуации, картины. Как у Байрона, в первых стихах дается обычное перечисление обобщенных мотивов идеального южного пейзажа: „холмы", „леса", „долины", „виноград", „тополи" и т. д.—путем простого называния ряда общих представлений. Но отпадает весь сложный аппарат эмоциональной риторики Байрона: повторения, гиперболы, контрасты. Речь становится сжатой и скупой. Эпитет и глагол служат живописной изобразительности (у Байрона—поразительное отсутствие конкретных живописующих эпитетов): „долин приютная краса", „дорогою прибрежной", „зеленеющая влага", которая „блещет" и „шумит"; „янтарь" и „яхонт" винограда указывают на тонкое вещественное различие (два сорта винограда, различаемые по цвету); в последней картине—обилие конкретных подробностей: „когда в час утра безмятежной, в горах, дорогою прибрежной, привычный конь его бежит, и зеленеющая влага пред ним и блещет и шумит". Лирическое настроение дано только в начале отрывка—вводящим восклицанием: „Волшебный край! очей отрада. Все живо там..." (ср. Байрон: „Fair clime!...", G. 7). В остальном отрывке—сдержанный и скрытый лиризм, заключающийся в перечислении ряда поэтически-идеализованных мотивов („холмы, леса, янтарь и яхонт винограда, долин приютная краса"), который отступает окончательно на второй план в объективной живописно-изобразительной последней части отрывка.

Сопоставим еще картины прекрасной южной ночи у Байрона и Пушкина, сходные по мотиву, но различные по стилю.

Байрон, „Паризина" (1—14).

„Это час, когда в тени ветвей слышны высокие трели соловья, это час, когда клятвы влюбленных кажутся сладостными, сказанные шопотом, и тихие ветры, и близкие воды звучат, как музыка, для одинокого слуха. Каждый цветок слегка омочили росы, и звезды встретились в небесах, и более глубокой стала синева небес, и более темной—окраска листвы, и в небесах—та светотень, мягкая и темная, темная и чистая, которая наступает на склоне дня, когда сумерки тают при свете луны...".

Описание Байрона носит лирический характер. Оно построено на лирических повторениях: начинается повторением эмоционально-значительных слов („это час, когда..."—„Itis the hour, when....") и продолжается перечислением с союзом „и", создающим впечатление нарастания эмоционального волнения (and gentle winds, and waters near.... and on the wave a deeper blue, and on the leaf a browner hue, andin the heaven....). Лирическая гипербола и здесь служит приемом усиления: „роса омочила каждый цветок", „волны стали более синими", „тени—более темными". Преобладанию лирического, эмоционального элемента соответствует отсутствие четких зрительных очертаний предметов, слагающихся в замкнутую картину. Говорится о звуках: „высокие трели соловья", „шопот влюбленных", „музыка ветра" и „близких вод"; с другой стороны—набрасываются пятна света и тени, даются общие красочные впечатления,—не линии и очертания предметов: сияние звезд, „голубые" волны, „коричневые" тени, борьба света и мрака на небе, „светотень" (that clear-obscure), при насту-

плении сумерек, перед восходом луны. Несмотря на единство определенной ситуации, поэт ограничивается перечислением: отдельные намеки и пятна не объединены в конкретный зрительный образ, не образуют картины, замкнутой в пространстве. Переход от цветов к звездам, от звезд к голубым волнам и от волн к темным листьям и сумеркам неба определяется не предметной, вещественной связью, а как в предшествующем лирическом каталоге—единством настроения, эмоциональной окраски, одинаковой для всех этих впечатлений, красочных, световых, звуковых, которым оправдывается ритмический и синтаксический параллелизм.

В сходной композиционной функции вступления к драматической сцене является у Пушкина в „Бахчисарайском Фонтане“ следующее описание южной ночи:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья;
За хором звезд луна восходит;
Она с безоблачных небес
На долы, на холмы, на лес
Сиянье томное наводит.
Покрыты белой пеленой,
Как тени легкие мелькая,
По улицам Бахчисарая,
Из дома в дом, одна к другой,
Простых татар спешат супруги
Делить вечерние досуги.
Дворец утих; уснул гарем,
Объятый негой безмятежной...

Описание Пушкина опять лишено характерного для Байрона аппарата лирических повторений и гипербол. Зато оно складывается в объективное единство картины, пространственно объединенной и последовательно развивающейся перед нами: от более общих и первоначальных элементов пейзажа поэт переходит к более специальным, последующим. Наступила ночь. Поля покрылись тенью. В тени лавров запел соловей. Взошла луна и осветила все кругом своим сиянием. По улицам идут татарки на ночные посиделки. Уснул ханский дворец. Отсюда—переход к Зареме, главному действующему лицу эпизода. Таким образом, вместо эмоциональной слитности лирического отрывка, объединенного настроением „целого“, мы имеем постепенно развертывающуюся, объективно связанную картину. Отдельные детали, живописные и четкие, отчетливо выделяются: мы различаем покрытые тенью „поля“, лавры—„вдали“, лунный свет, падающий сверху („с безоблачных небес“) и покрывающий долины, холмы и лес. Эпитеты и глаголы конкретизуют изображение и вносят в него живописные подробности: небеса „безоблачны“, сиянье луны „томное“, луна только-что „восходит“, она „наводит“ свое сияние на окружающий мир. В последней строфе описание становится особенно точным в самых своих деталях:

По улицам Бахчисарая,
Из дома в дом, одна к другой
Простых татар спешат супруги...

Сравнение, как всегда у Пушкина, тоже служит конкретизации, усиливает живописную изобразительность:

Покрыты белой пеленой,
Как тени легкие мелькая,
По улицам Бахчисарая...

Картина, сама по себе вполне конкретная, непосредственно переходит в изображение определенной драматической ситуации, как бы развивается в действие.

4.

Сопоставим еще изображение душевного состояния героя в „восточных" и „южных" поэмах, сходное по теме.

Байрон („Корсар", 287—304):

„Да, это была любовь — неизменимая—не меняющаяся — любовь к единственной, которой он не покидал никогда; хотя самые прекрасные пленницы ежедневно встречались его взорам, он не искал их, но избегал и холодно проходил мимо них; хотя много красавиц изнывало в заточении, ни одна не могла утешить его даже в минуту наибольшей слабости. Да, это была Любовь — если мысли, полные нежности, победившие соблазны, окрепшие в несчастьях, непоколебленные разлукой, прочные при переменах обстановки, и даже—о, более всего!— устоявшие против времени; так что ни обманутые надежды, ни потерянные желания не могли омрачить их, когда она была по близости и улыбалась ему, ни гнев воспламенить их, ни болезнь заставить произнести хотя бы одно слово недовольства, и в радости протекали их встречи, в спокойствии—расставания, лишь бы взгляд, полный печали, не потревожил ее сердце, и ничто не прекращало его чувства и не грозило его прекратить—да, если бывает Любовь у смертных — это была Любовь!"

Душевное состояние героя изображается поэтом в обобщенной и статической форме, как часть психологического портрета, предпосланного повествованию. Исключительные свойства душевного переживания, владеющего героем, служат предметом прямой характеристики. Задача этой характеристики—в эмфатическом развитии основного мотива — безусловной, ничем не ограниченной власти господствующего переживания. На помощь поэту приходят лирические гиперболы: любовь Конрада— „неизменная—не меняющаяся" (unchangeable—unchanged), „ничто на свете" не могло уничтожить этой любви (which nought removed); „самые прекрасные пленницы" (fairest captives) не могли его соблазнить — „никогда" — даже в минуты „самой большой слабости" (none ever soothed his most unguarded hour) и т. д. Особенное значение гиперболический стиль приобретает на фоне внутреннего контраста изображаемого с обычным, ограниченным ходом развития любви: казалось бы, несчастия ослабляют привязанность, разлука может поколебать ее, перемена обстановки меняет душевное настроение, но любовь Конрада „победила все соблазны, окрепла в несчастиях, непоколеблена разлукой, прочна при переменах

обстановки" и даже—„более всего остального!"—(oh, more than all!)—не подвержена времени; или, обычно, обманутые надежды омрачают душу, болезнь и страдание вызывают раздражение, разлука с любимой—печаль и слезы, но „ни потерянные надежды, ни обманутые желания" не могут омрачить души Корсара, „ни гнев воспламенить его", „ни болезнь вызвать слово раздражения", и даже при разлуке он сохраняет спокойствие, „чтобы взгляд, полный печали, не потревожил ее сердца". Так создается картина душевного состояния, исключительного по своей интенсивности и силе, путем последовательного отрицания тех ограничений, которые обычно определяют собой индивидуальные оттенки и отличия эмпирической душевной жизни.

Перенесенная, таким образом, в область безусловного, любовь героя становится темой для патетической декламации поэта. Он начинает как бы эмфатическим жестом, восклицанием: „Да—это была любовь!...", подхватывает восклицание еще раз в дальнейшем развитии отрывка и заканчивает теми же словами: „Если бывает любовь у смертных—это была любовь!" В середине описания его личное отношение еще раз прорывается эмоциональным возгласом: „о, более всего остального!" (oh, more than all!)—вызывает его восторженное удивление любовь героя, „не подверженная времени". Весь отрывок образует сложный риторический период, построенный на усилении, нарастании декламационного пафоса: повторения и синтаксический параллелизм и здесь определяют собой расположение словесного материала. Отдельные группы стихов связаны между собой анафорой (Yes — it was Love.... Yes — it was Love.... Though fairest captives.... Though many a beauty.... Which nor defeated hope, nor baffled wile.... Which still would meet with joy, with calmness part.... Which nought *removed*, nor menaced to *remove*....); анафорическое движение захватывает, далее, соседние полустишия, построенные по принципу ритмико-синтактического параллелизма и заключающие элементы эмфатического перечисления (например: tried by temptation, strengthened by distress.... unmoved by absence, firm in every clime.... which nor defeated hope, nor baffled wile could render sullen, were She near to smile, nor rage could fire, nor sicknes fret to went и т. д.). Наконец, эмфатические повторения отдельных, особо существенных слов служат той же художественной цели — усилению их выразительности; например: любовь — „неизменяемая, неменяющаяся" (unchangeable — unchanged), „непрекращающаяся и не способная никогда прекратиться" (which nought removed, nor menaced to remove) и т. п.

Итак, характеристика душевного состояния героя и по теме своей, и по господствующему в ней декламационно патетическому тону приближается к уже рассмотренному типу лирического описания-каталога, объединенному в своих мотивах присутствующим в поэзии Байрона стремлением к преувеличению, мелодраматической экспрессивности, к эмфатическому усилению и однообразному forte. Изображение любви в признаниях Гяура (см. выше, стр. 131) построено по тому же принципу. И здесь основным приемом прямой характеристики является гипербола и внутренний контраст безусловной в своем развитии страсти обычным ограничениям и оттенкам эмпирического переживания („Леила — каждая мысль принадлежала тебе одной", „на всей

земле нет для меня другой женщины, тебе подобной", „мое благо, мое преступление, мое счастье, мое страданье, моя надежда — там вверху, мне все—здесь на земле!" и т. п.). Эмфатический тон всего отрывка мотивируется душевным состоянием героя во время предсмертной исповеди, но, как было сказано, даже без такой мотивировки, герой и автор говорят у Байрона одинаковым языком.

В „южных поэмах" прямая характеристика душевного состояния героя существенной роли не играет; для сравнения можно привлечь, однако, изображение любви героини в „Кавказском Пленнике":

Ты их узнала, дева гор,
Восторги сердца, жизни сладость;
Твой огненный невинный взор
Высказывал любовь и радость.
Когда твой друг во тме ночной
Тебя лобзал немым лобзаньем,
Сгорая негой и желаньем,
Ты забывала мир земной,
Ты говорила: Пленник милый... и т. д.

Единственный пример прямого описания любовного переживания у Пушкина—короткий отрывок, непосредственно переходящий в драматический монолог. Но и в этом небольшом отрывке только первые два стиха непосредственно изображают душевное состояние героини в обычной для Байрона обобщенной форме; уже третий стих указывает на конкретные внешние признаки любовного чувства („твой огненный невинный взор высказывал любовь и радость"), а с пятого стиха поэт переходит к изображению ясно очерченной объективной ситуации („когда твой друг в тиши ночной тебя лобзал..."). Лирические гиперболы, эмфатические восклицания, внутренний контраст безусловного переживания, свободного от эмпирических ограничений, с привычными для нас масштабами душевных явлений, у Пушкина отсутствуют вовсе. Лирическая окраска определяется формой обращения, выражающей эмоциональное сочувствие автора, и рассеяными на протяжении всего отрывка повторениями („Ты... твой... когда твой друг.... тебя лобзал.... ты забывала... ты говорила..."); однако, отсутствуют композиционный параллелизм на синтаксической основе и обычная для Байрона риторическая окраска синтаксического периода. Сходные по теме, приведенные отрывки принадлежат двум стилям, безусловно противоположным по своим обособенностям.

5.

Сопоставление обособленных примеров, хотя бы в каждом отдельном случае вполне показательных, не может обладать еще безусловной убедительностью, если не опирается на общий анализ поэтического стиля Байрона и Пушкина. Такому анализу, конечно, не место в работе на специальную тему. Но искусство Байрона настолько однородно и однообразно по своему заданию и приемам, что даже на небольшом числе примеров его особенности определяются достаточно

резко. Эмфатические вопросы и восклицания, в которых проявляется эмоциональное участие поэта и его стремление к подчеркнутой экспрессивности, повторения, как господствующий композиционный принцип, при этом — обычно окрашенные декламационным пафосом, лирические гиперболы, как прием абсолютизации, эмфатические контрасты крайностей — без оттенков и переходов, идеализующие сравнения, встречаются одинаково и в описании, и в характеристике, и в рассказе от имени автора, и в лирических признаниях героя. В словесном стиле „восточных поэм" они соответствуют тем общим особенностям романической фабулы, вершинной композиции эффектных драматических сцен, экспрессивным описаниям жестов и поз героя, мелодраматическим мотивам психологической характеристики, которые были отмечены выше при разборе отдельных элементов художественного единства „байронической поэмы". Искусство Пушкина идет по другому пути, тем самым преодолевая традиционную форму „байронической поэмы". Особенно заметно своеобразие Пушкина в тех примерах описаний природы и быта, в которых он создает нечто вполне самостоятельное и новое, в направлении, не предуказанном „восточными поэмами". В живописании, предметном изображении конкретной ситуации, где описание становится самоценной художественной задачей, Пушкин, по свидетельству современников, успешно борется с влиянием байронизма. Мы могли бы выбрать, как пример, любое из этих описаний: картины гарема в „Бахчисарайском Фонтане", этнографическую увертюру к „Цыганам", многочисленные описания „Кавказского Пленника". Отрывок из этой последней поэмы приводится предпочтительно перед другими, так как проявление самостоятельности в самой ранней из „байронических поэм" особенно показательно для ранней зрелости Пушкина.

...Когда же с мирною семьей
Черкес в отеческом жилище
Сидит ненастною порой,
И тлеют угли в пепелище;
И спрянув с верного коня,
В горах пустынных запоздалый,
К нему войдет пришлец усталый
И робко сядет у огня:
Тогда хозяин благосклонной
С приветом, ласково, встает
И гостю в чаше благовонной
Чихирь отрадный подает.
Под влажной буркой, в сакле дымной,
Вкушает путник мирный сон,
И утром оставляет он
Ночлега кров гостеприимной...

Описание-рассказ развивается у Пушкина в объективной, прагматической последовательности; каждая подробность обдумана и поставлена на свое место, как необходимый элемент той конкретной ситуации, из которой поэт исходит; картина не заключает ничего лишнего, ненужного, и вместе с тем, при всей своей краткости и скупости, отличается высшей степенью точности и живописной конкретности. Изобразительные эпитеты связаны со своим предметом индивидуальной,

синтетической связью: каждое прилагательное существенно обогащает содержание своего предмета, выделяя его типический для данной ситуации признак. Так, поэт живописует „мирную“ семью черкеса в „отеческом жилище“ и „запоздалого путника“ на „верном“ коне среди „пустынных“ гор — „усталый“ пришлец „робко“ садится у огня, а хозяин „встает“ ему навстречу, „благосклонный“ — „ласково“, „с приветом“. В конце отрывка живописующие, изобразительные эпитеты становятся еще обильнее: чихирь „отрадный“ в „благовонной“ чаше, путник спящий „под влажной буркой“, в „дымной“ сакле. Вспомним, какими доводами защищает сам Пушкин в письме к Вяземскому эпитет „влажный“ в данной ситуации: „Бурка не промокает и влажна только сверху, следственно можно спать под нею, когда нечем иным накрыться, — а сушить нет надобности“ (14 окт. 1823, стр. 515); для поэтического воображения Пушкина каждая конкретная деталь живописного целого имела точный, предметный, объективно-обязательный смысл.

Таким образом, уже в первой из группы „байронических поэм“ Пушкин явственно обнаруживает особенности своего индивидуального стиля: преобладание предметного, живописного задания над эмоционально-лирическим; четкость, раздельность и последовательность в осуществлении этого задания; в связи с этим — точность, экономность и сознательность в выборе и соединении слов, в особенности — в употреблении конкретных, живописующих эпитетов и глаголов. Патетическая риторика Байрона, его эмоционально-лирический стиль, затемняющий конкретные очертания предметов и логически-вещественное содержание слова-понятия ради эмоциональной экспрессивности поэтического целого, не находят себе соответствия в индивидуальных особенностях пушкинского стиля. Но за индивидуальными противоположностями стиля Байрона и Пушкина стоит более глубокое эстетическое и историческое различие. Изучение поэтики Пушкина постепенно приводит нас к выяснению ее органической связанности с поэтической традицией русского классицизма XVIII и начала XIX века [25]. Увлечение Байроном было воспринято современниками, как отказ от этой традиции и приобщение к господствующей на Западе поэтике романтизма. На самом же деле, Пушкин с первых шагов своих на этом новом пути вступает в борьбу с поэтикой романтизма. И в композиции и в стиле „южных поэм“ заметна эта борьба, о которой говорят и И. Киреевский и Шевырев: романтический замысел „байронической поэмы“ перерабатывается им по-своему, и в самом ученичестве своем он проявляет самостоятельность художественного вкуса и поэтических приемов. Если в идейном содержании его „байронических поэм“ было отмечено уже не раз „развенчание“ героя-индивидуалиста во имя объективных и абсолютных жизненных ценностей, то в поэтическом замысле проявляется та же тенденция к преодолению романтической стихии байронизма: выход из субъективной лирической замкнутости эмоционально-экспрессивного романтического творчества в объективный, живописно-конкретный, художественно-законченный мир классического искусства.

ГЛАВА VI.

Преодоление байронизма.

1.

В ряду байронических поэм „Полтава“ занимает особое место. „Кавказский Пленник“, „Бахчисарайский Фонтан“, „Цыганы“ возникли на юге, в годы ссылки (1820—24 гг.); „Полтава“ по времени написания принадлежит к более поздней эпохе (1828). В сюжете, композиции и стиле эта поэма означает выход за пределы традиционного романтического жанра, подготовлявшийся исподволь и здесь, наконец, осуществленный. Тем не менее, хотя основное поэтическое задание и общий стиль „Полтавы“ действительно отличаются от байронического искусства, мы наблюдаем частичное возвращение Пушкина к привычным мотивам этого искусства, в особенности—в отдельных заимствованных темах, как бы реминисценциях „байронического“ периода его творчества.

„Полтава“ осуществляет новый для Пушкина замысел героической поэмы, намеченный уже в эпилоге „Кавказского Пленника“, однако—не в традиционных рамках героической эпопеи классического века, а в утвердившейся под влиянием Байрона композиционной форме лирической поэмы эпохи романтизма. Отсюда—двойственность в сюжете „Полтавы“, отмеченная уже современной критикой. Романтическая трактовка героической темы, опирающаяся на привычные формы байронической поэмы, требовала введения новеллистического сюжета. Такой сюжет явился Пушкину в тех романических отношениях между Марией, Мазепой и Кочубеем, которые он нашел в своих источниках. Известно, что „Мазепе“ Байрона он оставил в упрек неиспользование тех трагических возможностей, которые представляла поэту эта романическая тема: „Если ж бы ему под перо его попалась история обольщенной дочери и казненного отца, то, вероятно, никто бы не осмелился после него коснуться сего ужасного предмета. Прочитав в первый раз стихи:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную им дочь...

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства.... Сильные характеры и глубокая трагическая тень, набросанная на все эти ужасы,—вот что увлекло меня“ (Т. V, 426).

Романический сюжет „Полтавы“ развивается по обычному типу сюжетных построений „восточных поэм“: герой любит героиню и встречает препятствие в третьем лице, отце или муже героини: Мазепа—герой, Мария—его возлюбленная, героиня, Кочубей—его антагонист, отец героини (как Миноти—отец Франчески в „Осаде Коринфа“). Однако, в дальнейшем развитии сюжета наблюдаются существенные отклонения. Как это было уже в „Бахчисарайском Фонтане“ (Гирей), в роли героя выступает действующее лицо, со всеми признаками байроновского антагониста (тип „паши“). В связи с этим именно

герой (Мазепа), а не его антагонист, как обычно у Байрона (Джафир, Сеид, Азо и т. п.), является носителем торжествующей власти, творит суд над своим побежденным противником (ср. Конрад в темнице Сеида, Уго перед судом Азо), а обиженный Кочубей выступает, как противник этой власти, осужденный погибнуть в неравной борьбе, в то время, как у Байрона таким борцом всегда является герой (Конрад, Уго, Альп и др.).

Но романический сюжет лирической поэмы соединяется у Пушкина с сюжетом героической эпопеи, посвященной не новеллистической теме, а великому событию национальной истории—Полтавской битве, и героической личности национального вождя—Петра Великого. Таким образом из мира субъективного и, по преимуществу, лирического открывается путь к тем объективным, надъиндивидуальным темам поэтического вдохновения, которые предвосхищаются Пушкиным в эпилоге „Кавказского Пленника“ и „Цыган“. Характерно в этом смысле уже заглавие нового произведения Пушкина „Полтава“, а также подзаголовок: „поэма“. В поэме „Полтава“ Петр Великий—исторический и национальный герой, а Карл XII—его антагонист. Мазепа выступает, как сторонник Карла, а Кочубей, в своей борьбе против Мазепы, становится непрошенным союзником Петра и мучеником, хотя и невольным, за великое национальное дело: тем самым романический сюжет соединяется с сюжетом героическим. Но Пушкин озаботился тем, чтобы глубже мотивировать вражду Мазепы и Петра; в разговоре с Орликом перед битвой Мазепа вырастает до размеров главного антагониста русского царя, вытесняя в художественном отношении менее заметную фигуру Карла („Петру я послан в наказанье, я терн в листах его венца“...). Такое соединение новеллистического сюжета с историческим не имеет никаких аналогий в индивидуалистическом и внеисторическом творчестве Байрона. Сходное построение мы находим, однако, нередко в поэмах Вальтера Скотта. Как и Пушкин, Вальтер Скотт должен был тяготиться теми узкими рамками лирической поэмы, в которых не было простора его эпическому дарованию, увлеченному задачами широкого повествования и историко-этнографической „живописи“: впоследствии он совсем отказался от стеснительной формы поэмы и перешел к композиционно более свободной и вместительной—романа на исторические темы. В частности, поэма „Мармион“ (1808), оказавшая влияние на самого Байрона (напр. сцена суда в „Паризине“), сближается с „Полтавой“ и по общей теме и в отдельных мотивах. И здесь в последней песне изображается великая историческая битва (битва при Флоддон-Фильде, 1513, решившая судьбу Шотландии); герой принимает в ней участие, и события его личной жизни сплетаются с событиями величайшей исторической значительности. Самый образ властолюбивого, гордого и мрачного героя, предвосхищающий появление в поэме героя байронического, и романический мотив соблазненной им девушки (Констанции) представляют некоторое сходство с пушкинской поэмой. Говорить более определенно о влиянии Вальтера Скотта на „Полтаву“, конечно, преждевременно, так как не выяснен более общий вопрос о том, какое значение имело для Пушкина искусство шотландского поэта, как рано он познакомился с ним и насколько ощущал его близким себе.

Расширению сюжета байронической поэмы, эпической *децентрализации* сюжетной схемы, соответствует расширение круга действующих лиц. Рядом с Кочубеем появляется его жена; поэт останавливает свое внимание на ее отношении к сватовству Мазепы („И вся полна негодованья...“) и на ее активную роль в доносе („И гнева женского полна нетерпеливая жена супруга злобного торопит...“ и т. д.); мы видим ее в активной роли: в день казни, у ложа Марии и у помоста, где совершается казнь („Тогда чрез пеструю дорогу перебежали две жены...“); мы узнаем о ее ссылке („И мать одна во мрак изгнанья умчала горе с нищетой...“) и о возвращении из ссылки („Семейства Искры, Кочубея поспешно призваны Петром...“). Среди друзей Кочубея отмечен Искра: его участие в доносе („с Кочубеем бесстрашный Искра заодно....“), его казнь („С ним Искра тихий, равнодушный, как агнец, жребию послушный...“). С Кочубеем и Марией связан влюбленный в нее молодой казак; его любовь к Марии образует самостоятельный эпизод („Между Полтавских казаков...“ и т. д.); его поездка к Петру изображается в эффектной драматической картине („Кто при звездах и при луне?..“); его смерть задерживает внимание поэта в описании Полтавской битвы („Сраженный в нескольких шагах, младой казак в крови валялся..“). Рядом с Мазепой стоит его клеврет, „свирепый Орлик“, выступающий в сцене допроса Кочубея и в разговоре с Мазепой в ночь перед битвой. Мимоходом упоминаются другие друзья Мазепы — княгиня Дульская, иезуит и нищий. Петру Великому и Карлу, как героям „эпопеи“, посвящены, конечно, большие и в смысловом отношении значительные отрывки: в разговоре Мазепы и Орлика уже дается их контрастная характеристика (ср. в особенности психологический портрет шведского короля: „Он мальчик бойкий и отважный...“ и т. д.); в картине битвы появляются герой и его антагонист; в заключительной части пир Петра противопоставляется бегству Карла, а в эпилоге—„огромный памятник“ победителя Полтавы и „три углубленные в земле и мхом поросшие ступени“, гласящие о последней судьбе его противника. Ряд сподвижников Петра и Карла названы по имени; среди первых в картине битвы задерживает на себе внимание Палей, и его появление обособляется в самостоятельный эпизод („Но близ московского царя кто воин сей под сединами?..“). Понятно, что в романической части поэмы образы Марии и Кочубея, рядом с Мазепой, выступают, как вполне самостоятельные художественные миры: донос Кочубея, сцена в башне, обращение поэта к Марии в конце первой песни, разговор ее с Мазепой в начале второй и т. д. свидетельствуют о той децентрализации в трактовке романического сюжета, которая отчетливо намечается уже в „южных поэмах“. Но в широком эпическом повествовании „Полтавы“ Пушкин отходит еще дальше от простого единства сюжетной схемы байронических поэм: об этом свидетельствует, прежде всего, обилие эпизодических действующих лиц и то устойчивое и любовное художественное внимание, с которым поэт возвращается к этим лицам на протяжении всей поэмы.

Точно так же — в приемах композиции. В „южных поэмах“, на фоне байронического искусства, уже отчетливо обозначается развитие повествовательного элемента. В „Полтаве“ повествование решительно

преобладает. Вся первая песня образует большое повествовательное вступление, начинающееся ab ovo и последовательно развивающее все существенные моменты в истории Мазепы и Марии: Кочубей, Мария, сватовство Мазепы, впечатление этого сватовства на семью Кочубея, бегство Марии, отношение семьи, его результаты и т. д. Экспозиция исторической обстановки, существенной для дальнейшего развития героической поэмы, тесно связана с изложением новеллистического сюжета; рассказ о мстительных замыслах Кочубея мотивирует непосредственный переход к изложению политических событий („Он может верною рукой вонзить... но замысел иной волнует сердце Кочубея.— Была та смутная пора, когда Россия молодая..." и т. д.). Точно также вставной эпизод с молодым казаком, влюбленным в Марию, вводится в повествовательную экспозицию не внезапно, а в тот момент, когда необходимо новое действующее лицо для связного изложения событий основной новеллы: донос написан, нужен вестник, чтоб передать его Петру:

Удар обдуман. С Кочубеем
Бесстрашный Искра заодно.
И оба мыслят: „Одолеем;
Врага паденье решено.
Но кто ж, усердьем пламенея,
Ревнуя к общему добру,
Донос на мощного злодея
Предубежденному Петру
К ногам положит не робея?"
Между полтавских казаков,
Презренных девою несчастной,
Один с младенческих годов
Ее любил любовью страстной...

Ученик Байрона, вместо связной и подробной повествовательной экспозиции, должен был начать эффектной драматической сценой, внезапно вводящей в середину действия, напр. поездкой казака („Кто при звездах и при луне?..") и т. п., а предшествующие события сосредоточить в объяснительной реминисценции.

В том же повествовательном тоне развивается рассказ о казни Кочубея и Искры („Пестреют шапки..." и т. д.) и об исчезновении Марии во второй песни, и большая часть третьей песни: измена Мазепы и ее последствия, картина бегства, пир Петра, бегство Карла и Мазепы. Обособленные драматические вершины повествования весьма немногочисленны: в первой песни—поездка казака, с ее внезапным вопросительным зачином, напоминающим первую сцену „Гяура" („Who thundering comes on blackest steed?" G. 180); в последней — разговор Мазепы и Орлика и ночное посещение Марии („Ночные тени степь объемлют..."); во второй песни, наиболее драматической по содержанию,—сравнительно более отчетливое обособление вершин: разговор Марии с Мазепой („Мазепа мрачен..."), сцена в башне („Тиха украинская ночь..."), посещение матери („Еще Мария сладко дышет..."), картина казни („Пестреют шапки..."). Драматические диалоги, прямая речь, не служат, как у Байрона или в „Кавказском Пленнике", удобной формой для лирических признаний героя: они играют существенную роль в развитии повествования (разговор Мазепы с Марией,

Кочубея и Орлика, Марии и матери) или в психологической мотивировке поступков действующих лиц (разговор Марии и Орлика); лишь в редких случаях поэт пользуется ими для создания драматически эффектной сцены (ночное посещение безумной Марией спящего Мазепы, отчасти—сцена в башне). Элемент повествовательный, эпический рассказ, безусловно главенствующий в первой и последней песни и играющий существенную роль во второй песни, несмотря на отмеченные приемы композиционного обособления и драматизации, придает „Полтаве", как поэтическому целому, более плавное и широкое эпическое движение.

В этом отношении особенное значение имеет господствующая на всем протяжении поэмы последовательность и связность эпического рассказа. Пушкин избегает тех перерывов в повествовании, которые у Байрона поддерживают обособление драматических вершин, лирическую отрывочность и недосказанность в развитии повествования. Примером такого плавного и связного эпического движения может в особенности служить повествовательная экспозиция первой песни, образующая более или менее сплошной и последовательный рассказ. Уже И. Киреевский в „Обозрении русской словесности за 1829 г." (Альманах „Денница" на 1830 г.), в противоположность обычным отзывам рецензентов об „отрывочности" байронических поэм, отмечает в „Полтаве" „сжатую полноту рассказа и стройность переходов, особливо в первой песне" (стр. 27). Обычно такие перерывы рассказа получаются в тех случаях, когда каждая строфическая тирада (или „абзац") имеет самостоятельную тему, а переход от одной темы к другой совпадает с границами строф; у Пушкина, напротив, этот переход нередко совершается внутри тирады, причем каждый следующий отрывок как бы подхватывает тему, уже намеченную в конце предыдущего. Так, в первом отрывке, от богатства и славы Кочубея поэт постепенно переходит к его дочери („Богат и славен Кочубей. Его луга необозримы.... Но Кочубей богат и горд не долгогривыми конями.... Прекрасной дочерью своей гордится старый Кочубей"). Второй отрывок, непосредственно примыкающий к предыдущему (внешним признаком такого примыкания служит соединительное „и"), подхватывает тему дочери и, развивая ее дальше, постепенно переходит к рассказу о женихах и о сватовстве Мазепы („И то сказать: в Полтаве нет красавицы, Марии равной.... За то завидных женихов ей шлет Украйна и Россия.... Всем женихам отказ, и вот за ней сам Гетман сватов шлет..."). Третий отрывок, непосредственно примыкая ко второму, развивает далее уже намеченную тему сватовства гетмана, дает ее психологическую мотивировку („Он стар, он удручен годами..."), которая в четвертой строфе развивается в сентенциозное обобщение („Мгновенно сердце молодое горит и гаснет..."). Так и в дальнейшем развитии повествовательной экспозиции, за исключением немногочисленных перерывов-пауз, поэт придерживается такого цепного построения: от негодования матери („И вся полна негодованьем...") строфа развивается до впечатления на дочь („И охладев, как неживая, упала дева на крыльцо..."), от впечатления на дочь („Она опомнилась, но снова закрыла очи...") до ее исчезновения (...„На третий день ее светлица опустела"), от исчезновения („Никто не знал, когда

и как она сокрылась...") до обнаружения его причин („И утром след осьми подков был виден на росе лугов") и т. д.

Внешнее объединение строфических тирад в более связное повествовательное единство достигается синтаксическим примыканием, соединительными союзами и наречиями. Напр.: „А между тем, орлиным взором...", „Грозы не чуя, между тем...", „Так! было время: с Кочубеем...", „Так, своеволием пылая, роптала юность удалая...", „Тогда то свыше вдохновенный..." и т. д. Наиболее обычным приемом установления синтаксической связи между строфическими тирадами служит союз „и", встречающийся особенно часто именно в начале строфы: „И то сказать: в Полтаве нет...", „И вся полна негодованьем к ней мать идет...", „И вскоре слуха Кочубея коснулась роковая весть...", „И вспомнил он свою Полтаву...", „И с сокрушением сердечным готов несчастный Кочубей...", „И день настал...", „И весть на крыльях полетела...", „И царь туда ж помчал дружины...", „И он промчался пред полками", „И перед синими рядами...", „И с ними царские дружины". Реже встречается в таком же положении союз „но": „Но предприимчивую злобу он крепко в сердце затаил...", „Но как он вздрогнул, как воспрянул...", „Но время шло...", „Но где же первый, званый гость...", „Но он решил: заутра бой..." В особенности интересно установление синтаксической связи в тех случаях, где мы вправе ожидать особенно отчетливого перерыва, напр. в начале или в конце обособленных композиционных вершин. Так, за картиной поездки казака (...„Донос на Гетмана злодея царю Петру от Кочубея") непосредственно следует: „Грозы не чуя, между тем, неужасаемый ничем, Мазепа козни продолжает"; или рассказ о встрече Петра и Карла под стенами Полтавы непосредственно переходит в драматический диалог между Орликом и Мазепой: „Но он решил: заутра бой. Глубокий сон во стане Шведа. Лишь под палаткою одной ведется шопотом беседа" и т. д. Перерыв охотно делается в середине стиха, так что обособленные отрывки объединяются метрическим членением и рифмами. Напр.:

И все, чем в жизни насладился,
Что добровольно бросил он,
И для чего?—

Но ключ в заржавом
Замке гремит,—и пробужден и т. д.

Или:

Палач вошел...

О, ночь мучений!
Но где же Гетман? где злодей?
Куда бежал от угрызений
Змеиной совести своей?... и т. д.

Или:

Вздрогнув, она глядит... и что же?
Пред нею мать...

Мать:

Молчи, молчи;
Не погуби нас: я в ночи
Сюда прокралась осторожно...

Конечно, перерывы имеются и в „Полтаве“, но они редки и не характерны. Сюда относятся: внезапный зачин в изображении поездки казака: „Кто при звездах и при луне...“; начало второй песни: „Мазепа мрачен...“; сцена в башне: „Тиха украинская ночь“; сцена казни: „Пестреют шапки. Копья блещут“; пир Петра: „Пирует Петр...“; бегство Карла и Мазепы: „Ночные тени степь объемлют“. По сравнению с общей массой поэмы эти перерывы незначительны: они обозначают естественные паузы повествования, его смысловые членения, и в этом значении встречаются во всяком продолжительном рассказе.

Лирическая манера повествования, сложившаяся в „южных поэмах“ в законченную систему приемов, играет и в „Полтаве“ существенную роль. И здесь лирические повторения, обращения поэта к своим героям, восклицания и вопросы выступают неоднократно, как признак эмоциональной окраски повествования, эмоционального участия автора в поступках и переживаниях действующих лиц: в этом отсутствии эпического спокойствия и объективности рассказчика—один из важных элементов той литературной традиции, из которой выросла „Полтава“. Примеры крайне многочисленны; приведу наиболее характерные. Так, психологический портрет Мазепы построен в форме восклицаний и синтаксических повторений: „К а к он умеет самовластно сердца привлечь и разгадать, умами править безопасно, чужие тайны разрешать! С к а к о й доверчивостью лживой, к а к добродушно на пирах...“ и т. д. „Не многим, может быть, известно, ч т о дух его неукротим, ч т о рад и честно и бесчестно вредить он недругам своим; ч т о ни единой он обиды...“ и т. д. Изображение душевного состояния влюбленной Марии построено в форме эмоционально-сочувственного обращения поэта к своей любимой героине с многочисленными лирическими восклицаниями и вопросами, объединенными синтаксическими повторениями: „Мария, бедная Мария, краса черкасских дочерей!.... К а к о й же властью непонятной к душе свирепой и развратной так сильно ты привлечена? К о м у ты в жертву отдана? Е г о кудрявые седины, е г о глубокие морщины, е г о блестящий, впалый взор, е г о лукавый разговор тебе всего, всего дороже.... С в о и м и чудными очами т е б я старик заворожил, с в о и м и тихими речами в т е б е он совесть усыпил.... Ч т о стыд Марии? Ч т о молва? Ч т о для нее мирские пени, к о г д а склоняется в колени к ней старца гордая глава, к о г д а с ней Гетман забывает судьбы своей и труд и шум.... О, если б ведала она, что уж узнала вся Украйна!..“ Рассказ об отношениях Мазепы и его крестницы построен на лирических повторениях: поэт становится на точку зрения своих героев (отца и матери Марии) и открывает повествовательный отрывок лирическими восклицаниями как бы от имени заинтересованных действующих лиц: „...О н а забыла стыд и честь, о н а в объятиях злодея! Какой позор! Отец и мать молву не смеют понимать. Т о г д а л и ш ь истина явилась с своей ужасной наготой. Т о г д а л и ш ь т о л ь к о объяснилась душа преступницы младой. Т о г д а л и ш ь т о л ь к о стало явно, з а ч е м бежала своенравно она семейственных оков..., з а ч е м так тихо за столом она лишь Гетману внимала..., з а ч е м она всегда певала те песни, кои он слагал, к о г д а он беден был и мал, к о г д а молва его не знала, з а ч е м с неженскою душой она любила конный строй...“ и т. д. Введение нового действую-

щего лица происходит в обычной форме вопроса: „Но близ Московского царя кто воин сей под сединами?“ Или в начале драматической картины: „Кто при звездах и при луне так поздно едет на коне? Чей это конь неутомимой бежит в степи необозримой?“ В эмоционально заинтересованных вопросах поэт предваряет дальнейшее развитие действия: „Но кто ж, усердьем пламенея, ревнуя к общему добру, донос на мощного злодея предубежденному Петру к ногам положит, не робея?“ Или: „Но где же первый, званый гость, где первый, грозный наш учитель...? И где ж Мазепа? где злодей? Куда бежал Иуда в страхе? Зачем король не меж гостей? Зачем изменник не на плахе?“ Такими же вопросами поэт выражает свой интерес к душевному переживанию героя: „Но что ж его сверкнули очи, и гневом, будто мглою ночи, покрылось старое чело? Что возмутить его могло....“ и т. д. Или: „Пред ними хутор.... Что же вдруг Мазепа будто испугался? Что мимо хутора помчался он стороной во весь опор?...“ и мн. др.

Как особенность „Полтавы“, следует отметить необычную для „южных поэм“ декламационную окраску некоторых из приведенных выше примеров. Не лирическое сочувствие, а моральный пафос, нравственное негодование и т. п. одушевляют поэта в его обращениях к Мазепе: „Но где же Гетман? Где злодей? Куда бежал от угрызений змеиной совести своей?“ Или: „И где ж Мазепа? Где злодей? Куда бежал Иуда в страхе?“ Или в особенности: „Святой невинности губитель! *Узнал ли ты сию обитель, сей дом*, веселый прежде *дом*, где ты, вином разгоряченный, семьей счастливой окруженный, шутил, бывало, за столом? *Узнал ли ты приют* укромный, где мирный ангел обитал, и *сад*, откуда ночью темной ты вывел в степь... *Узнал, узнал*!“ Моральный пафос этого риторического обращения, как и сходные декламационные восклицания в описании полтавской битвы („И грянул бой, Полтавский бой!“ „Но близок, близок миг победы. Ура! мы ломим, гнутся Шведы. О, славный час! о, славный вид! Еще напор—и враг бежит...“) связаны с традицией торжественной оды и свидетельствуют о том новом, сверхличном вдохновении, под знаком которого возникла „Полтава“ в ее стремлении от лирической поэмы приблизиться к героической эпопее. О таких же объективных, сверхличных мотивах поэтического вдохновения говорят те сентенциозные обобщения на морально-психологические темы, которые в „Полтаве“ нередко сопровождают психологические описания. Так, по поводу любовных увлечений Мазепы: „Мгновенно сердце молодое горит и гаснет...“ и т. д. Или, по поводу Марии, полюбившей старого Гетмана: „Не только первый пух ланит, да русы кудри молодые, порой и старца строгий вид...“ и т. д. По поводу сдержанности и осторожности Мазепы: „Но старость ходит осторожно и подозрительно глядит.... Кто снидет в глубину морскую, покрытую недвижно льдом? Кто испытующим умом проникнет бездну роковую души коварной?..“ Наконец, в размышлениях самого Мазепы над судьбой Марии и своей собственной судьбой: „Ах, вижу я: кому судьбою волненья жизни суждены, тот стой один перед грозою, не призывай к себе жены. В одну телегу впрячь неможно коня и трепетную лань“. В лирическом стиле „южных поэм“ такие сентенциозные обобщения были неуместны, и Пушкин

избегает их, несмотря на пример Байрона. Впервые, как было уже сказано, они появляются в „Цыганах", в мудрых рассуждениях старого цыгана, вместе с выходом поэта из субъективной сферы эмоциональной связанности событиями лирической поэмы. Новое задание „Полтавы" открывает широкие возможности для таких моральных обобщений.

Влияние Байрона сказывается наиболее отчетливо в области поэтических тем. Именно здесь, уже на границе байронического периода в творчестве Пушкина, неожиданно всплывают обильные реминисценции из „восточных поэм", привычные мотивы, хотя нередко—в своеобразном и новом истолковании.

Образ Мазепы, в особенности в первых песнях, стоит в центре внимания поэта: ни в одной из ранних поэм изображению душевного мира героя, его прямой характеристике, не уделяется так много внимания. Об этом свидетельствуют, прежде всего, окказиональные психологические эпитеты, в изобилии разбросанные по всей поэме. Традиционному образу байронического героя соответствует м р а ч н ы й дух Мазепы. „Мазепа мрачен". „В его душе проходят думы, одна другой мрачней, мрачней". „В нем мрачный дух не знал покоя". „Но мрачны странные мечты в душе Мазепы". „Все, все, чем жизнь мила бывает, бедняжка принесла мне в дар, мне, старцу мрачному" (ср. также: „Напрасно, ч е р н ы х помышлений ее любовь не удалит"). Подобно героям „восточных поэм" он—„гордый", „надменный", „неукротимый": „Не многим, может быть, известно, что дух его н е у к р о т и м", „что далеко преступны виды старик н а д м е н н ы й простирал". „Пред Кочубеем гетман с к р ы т н о й души м я т е ж н о й, н е н а с ы т н о й отчасти б е з д н у открывал". „Теперь он бодрый пред полками сверкает г о р д ы м и очами..." В отношении к окружающим, он—„грозный", „суровый", „жестокий" и „непреклонный": „Ты бледен, речь твоя с у р о в а..." „Храня с у р о в о с т ь обычайну...". „И стану-ль я, старик с у р о в ы й, как праздный юноша вздыхать...". „Один пред конною толпой Мазепа, г р о з е н, удалялся"... „Иль тайны смелых, г р о з н ы х дум ей, деве робкой, открывает...". „Ум его смущен ж е с т о к и м и мечтами"... „Чьей казни?.. старец н е п р е к л о н н ы й!"... и т. д. Приближенные взирают на него со страхом: „Мазепа молча скрежетал. Затихнув, челядь т р е п е т а л а..." Он умеет быть „холодным" с самыми близкими: „Но х л а д н о сердца своего он заглушает рокот сонный..." „Он х л а д н о потупляет взор, и ей на ласковый укор одним ответствует молчаньем"... „В х о л о д н о й дерзости своей их казни требует злодей"... и т. д.

Интересно отметить, что обычные мотивы психологической характеристики байроновского героя окрашены в „Полтаве" определенным резко выраженным моральным отношением. Моральная оценка, высказываемая поэтом от своего имени, в прямой характеристике, определяет место, занимаемое в поэме Мазепой, как антагонистом эпического героя, Петра Великого. Мазепа в этом смысле—героический злодей, родственный „суровому Гагену" в „Нибелунгах", антагонисту светлого героя Зигфрида, или изменнику Ганелону в „Песне о Роланде". Обычная для байронического героя скрытность, на которой поэт неоднократно настаивает („пред Кочубеем гетман с к р ы т н о й

души мятежной, ненасытной отчасти бездну открывал", „иль тайны смелых грозных дум ей, деве робкой, открывает" и мн. др.), превращается в „коварство" и „лживость":

Кто снидет в глубину морскую,
Покрытую недвижно льдом?
Кто испытующим умом
Проникнет бездну роковую
Души коварной? Думы в ней,
Плоды подавленных страстей,
Лежат, погружены глубоко,
И замысел давнишних дней,
Быть может, зреет одиноко...

„Коварным", „лживым" и „хитрым" поэт неоднократно называет своего героя: „Не дремлет его коварная душа". „И на коварные седины льет примирительный елей". „С какой доверчивостью лживой, как добродушно на пирах со старцами старик болтливой, жалеет он о прошлых днях"... „Его лукавый разговор тебе всего, всего дороже"... „Но чем Мазепа злей, чем сердце в нем хитрей и ложней, тем с виду он неосторожней и в обхождении простей...".

Нравственная оценка поэта, его моральное негодование сопровождает упоминание имени Мазепы, как существенный элемент его психологического портрета: „Но где же гетман? где злодей? Куда бежал от угрызений змеиной совести своей?" „И где ж Мазепа? где злодей? „Куда бежал Иуда в страхе?" „Она в объятиях злодея!" „Он может мщением отца настигнуть гордого злодея". „Святой невинности губитель!" „Мария, бедная Мария... не знаешь ты, какого змия лелеешь на груди своей"... И в словах Кочубея и его жены: „Бесстыдный! старец нечестивый.... Безумец! на закате дней он вздумал быть ее супругом". „Нет, дерзкий хищник, нет, губитель! скрежеща мыслил Кочубей.... Нет, злодей!.... Ты, старый коршун..." и т. п. Так каждый поступок Мазепы получает заранее моральную оценку поэта: „Издавна умысел ужасный взлелеял тайно злой старик...". „В нем не слабеет воля злая, неутомим преступный жар". „И с кровожадными слезами в холодной дерзости своей их казни требует злодей. Чьей казни, старец непреклонный?" „Мазепа козни продолжает.... Во тьме ночной они, как воры, ведут свои переговоры, измену ценят меж собой.... повсюду тайно сеют яд...". Сам Мазепа говорит о своих отношениях к царю: „Давно горю стесненной злобой...".

Понятно, что психологический портрет Мазепы, который, по примеру Байрона, дается в „Полтаве" в обобщенной и вневременной форме, заключает элементы традиционного образа в той моральной окраске, которую сообщает антагонисту главного эпического героя, „врагу царя", объективный замысел героической эпопеи:

...Не многим, может быть, известно,
Что дух его неукротим,
Что рад и честно и бесчестно
Вредить он недругам своим;
Что ни единой он обиды
С тех пор, как жив, не забывал,

Что далеко преступны виды
Старик надменный простирал,
Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить, как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него.

Таким образом пушкинский Мазепа, сохраняя существенные элементы байронического героя, лишен уже того эмоционального ореола, которым лирическое сочувствие поэта окружает героя в „восточных поэмах". Пушкин подходит к своему герою не извнутри, путем эмоционального отождествления с его идеальным образом, как это делает Байрон; он изображает его со стороны (как уже раньше—Гирея в „Бахчисарайском Фонтане") и подчиняет той сверхличной и объективной идее, которая воплощается в замысле героической эпопеи.

Как антагонист Мазепы в байронической новелле первой части „Полтавы", Кочубей также наделен отдельными чертами, родственными типу главного героя. Психологические эпитеты подчеркивают традиционную „гордость" („но Кочубей богат и горд не златогривыми конями.... прекрасной дочерью своей гордится старый Кочубей"), „мрачный" дух („и ей клянется мрачный Кочубей", „окован Кочубей сидит и мрачно на небо глядит") и даже „злобу" против врага („но в горькой злобе свирепея", „но предприимчивую злобу он крепко в сердце затаил", „нетерпеливая жена супруга злобного торопит"). Но в сцене допроса и казни образ „страдальца" Кочубея вырастает далеко за пределы узких рамок традиционного у Байрона „сурового" противника героя.

В изображении Марии традиционными являются только мотивы описания внешности идеальной героини. О красоте Марии поэт упоминает неоднократно, употребляя обычные идеализующие эпитеты: „И то сказать—в Полтаве нет красавицы, Марии равной". „Мария, бедная Мария, краса черкасских дочерей". „Прекрасной дочерью своей гордится старый Кочубей". Портрет Марии заключает обычные мотивы, перечисляемые в лирическом описании южной красавицы — глаза, темные волнистые волосы, нежный цвет лица, белая грудь, стройная фигура, плавные движения, походка; но характерны, в отличие от портрета Заремы, те идеализующие сравнения, на которых построено описание. Они приближают изображение Марии к известному портрету Леилы, хотя элементы условного ориентализма соответственно заменяются живописными признаками малорусской природы:

И то сказать: в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.
Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной.
Как тополь киевских высот
Она стройна. Ее движенья
То лебедя пустынных вод
Напоминают плавный ход,
То лани быстрые стремленья.
Как пена, грудь ее бела.

Вокруг высокого чела,
Как тучи, локоны чернеют.
Звездой блестят ее глаза:
Ее уста, как роза, рдеют...

В конце поэмы Мария появляется у изголовья спящего Мазепы в традиционной сцене ночного посещения (ср. также ночное посещение матери, где отсутствуют, однако, описательные подробности). Картина слагается из обычных мотивов: распущенные волосы, сверкающие глаза, выразительное движение руки, легкие покровы одежды: и Мазепа встречает ночное видение обычным недоуменным вопросом: что это—явь или сонная греза?

И вдруг в безмолвии ночном
Его з вут. Он пробудился.
Глядит: над ним, г р о з я п е р с т о м,
Тихонько кто-то наклонился.
Он вздрогнул, как под топором...
Пред ним, с р а з в и т ы м и в л а с а м и,
С в е р к а я впалыми глазами,
Вся в р у б и щ е, худа, б л е д н а,
Стоит, л у н о й о с в е щ е н а...
„И л ь э т о с о н?.. Мария... ты ли?“

С позой „окаменения“ и отчаяния героини сближается, наконец, двукратное обмирание Марии при страшном известии—экспрессивный мотив, конечно, не заимствованный, но вполне соответствующий художественному стилю „восточных“ и отчасти „южных“ поэм:

Мария вздрогнула. Лицо
Покрыла б л е д н о с т ь гробовая,
И охладев, к а к н е ж и в а я,
У п а л а дева на крыльцо.

Или:

...И дева п а д а е т на ложе,
К а к х л а д н ы й п а д а е т м е р т в е ц...

Сходные мотивы подчеркнутой психологической экспрессии встречаются при описании других действующих лиц. Так, Мазепа, подняв знамя восстания на Петра, появляется перед своими войсками в обычной боевой позе—сверкая очами, с занесенным в воздухе мечом:

...Теперь он, бодрый, пред полками,
С в е р к а е т г о р д ы м и очами
И с а б л е й м а ш е т...

Глаза Мазепы, его сверкающие взоры, неоднократно возвращаются, как экспрессивный мотив. Напр.: „И с т р а ш н о взор его с в е р к а е т, с родным прощаясь рубежем“. Или: „Его кудрявые седины, его глубокие морщины, его б л е с т я щ и й в п а л ы й в з о р.... тебе всего, всего дороже...“ Или: „Своими ч у д н ы м и о ч а м и тебя старик з а в о р о ж и л...“ (ср. у Байрона—развитие мотива магического, покоряющего взора). Палей, при взгляде на своего стараго врага, сверкает

очами, и чело его покрывается тенью: „Но что ж его сверкнули очи и гневом, будто мглою ночи, покрылось старое чело?“ Молодой казак при имени Мазепы бледнеет и опускает взоры: „Но если кто, хотя случайно, пред ним Мазепу называл, то он бледнел, терзаясь тайно, и взоры в землю опускал“. В битве он ищет встречи со своим врагом и мчится ему навстречу — „сквозь битву с саблею в руках, с безумной яростью в очах...“ Наиболее близкая аналогия Байрону — в картине смерти молодого казака: сраженный вражеской пулей он, как Гассан в „Гяуре“ (G. 671, 1091), сохраняет в лице выражение мрачной ненависти к победителю-врагу (ср. выше, стр. 132):

...Но казак
Уж умирал. Потухший зрак
Еще грозил врагу России;
Был мрачен помертвелый лик,
И имя нежное Марии
Чуть лепетал еще язык...

Влияние Байрона обнаруживается в „Полтаве“ на отдельных романических мотивах повествования. Наиболее известный пример — описание казни Кочубея, восходящее к „Паризине“, может быть—через посредство „Войнаровского“ К. Рылеева. „У него есть какой-то там палач с засученными рукавами“, писал Пушкин о Рылееве, „за которого я бы дорого дал“ (князю Вяземскому, 25 мая 1825 г.; т. V, 547). Во всяком случае, даже принимая поэму Рылеева, как промежуточное звено между Байроном и Пушкиным, невозможно исключить эту сцену из круга байроновских влияний, так как Пушкин совпадает с Рылеевым в мотивах, которые уже имеются в „Паризине“ (см. В. И. Маслов „Литературная деятельность К. Ф. Рылеева“, Киев, 1912, стр. 284—85).

Сюда относится также рассказ рыбака о похищении Марии:

Никто не знал, когда и как
Она сокрылась. Лишь рыбак
Той ночью слышал конский топот,
Казачью речь и женский шопот,
И утром след осьми подков
Был виден на росе лугов...

Этот мотив совпадает с обычным у Байрона приемом рассказа о таинственном, невыясненном происшествии случайных и не вполне достоверных свидетелей из простого народа. Так, в „Гяуре“ свидетелем бегства героя и казни Леилы является рассказчик - рыбак. О том, как Леила бежала из гарема, передаются слова нубийских рабов: „Она бежала от гнева своего господина в костюме грузинского пажа... Так, по крайней мере, гласил рассказ нубийцев, которые недостаточно хорошо стерегли свою пленницу. Но другие рассказывают, что в эту ночь, при трепетном сиянии бледной луны, гяура видели проносящимся в одиночестве на черном коне, и не было с ним ни девушки, ни пажа...“ (G. 455—472). В „Ларе“ так же сообщается рассказ крестьянина, который наполовину объясняет загадочное исчезновение Эцелина (1195—1242): ночью, у реки, он слышит конский топот (a tramp) и видит всадника, выезжающего из леса... и т. д.

Картина тихой звездной ночи, когда Мазепа из замка спускается в сад, гонимый „мрачными мечтами“, и спокойствие природы контрастирует с его душевным беспокойством, а „звезды ночи, как обвинительные очи, за ним насмешливо глядят“, представляет некоторую аналогию с ночными сценами в „Осаде Коринфа“ (стр. XIII — XIV) и особенно в „Ларе“ (L. 155 — 180), где герой, мучимый внутренней тревогой, также выходит в сад, в спокойную звездную ночь, и чувствует контраст между тишиной окружающего мира и своими мрачными, взволнованными думами (ср. в „Ларе“: „Нет — нет — такая ночь, ночь полная красоты, с м е я л а с ь только над его душой“, „but a night like this, a night of Beauty mocked such breast as his“, L. 179).

Два раза повторяется в „Полтаве“ напоминание о прежней дружбе, соединявшей Мазепу с Кочубеем, как мотив „боевых подвигов“. В первый раз — в реминисценции поэта: „Их кони по полям победы скакали рядом сквозь огни“; во второй раз — в воспоминании самого Мазепы, в упомянутой выше ночной сцене:

...И на протяжный слабый крик
Другим ответствовал — т е м к р и к о м,
Которым он в весельи диком
П о л я с р а ж е н ь я о г л а ш а л,
Когда с Забелой, с Гамалеем,
И — с н и м... и с э т и м К о ч у б е е м
О н в б р а н н о м п л а м е н и с к а к а л...

Мотив воспоминания о боевых подвигах напоминает некоторые места из речи Уго на суде (в „Паризине“), когда он наводит мысль отца на прежние подвиги, совершенные вместе: „Когда мы с о в с е м р я д о м неслись вперед и м ч а л и к о н е й своих через мертвые тела“, „бросаясь в аттаку с в е с е л ы м к р и к о м: «Эсте и победа!»“ („And we, all side by side, have striven, and o'er the dead our coursers driven“. P. 302—303. „When charging to the cheering cry of «Este and of Victory», P. 274—75).

Наконец, более отдаленное сходство представляют знаменитый монолог Кочубея в темнице о „трех кладах“, бывших „отрадой“ всей его жизни, и одинаково построенный рассказ пленного Корсара посетившей его в тюрьме Гюльнаре о четырех спутниках, поддерживавших его на жизненном пути: „Единственными помощниками („my sole resourses: „помощь“ — „отрада“) на моем прошедшем пути были следующие: мой корабль — мой меч — моя любовь — мой бог! Последнего я покинул уже в молодости! — Он покидает меня теперь — и человек лишь исполняет его волю, низлагая меня. Я не хочу издеваться над ним молитвой, которую могли бы вырвать у меня трусость или отчаяние; довольно того — что я еще дышу — и могу терпеть. М о й м е ч был вырван из этой слабой руки, которая могла бы лучше сохранить свое верное оружие; к о р а б л ь м о й потонул или захвачен врагом — но м о я Л ю б о в ь — за нее я мог бы еще посылать молитву к небу...“ (С. 1082—1092).

В описаниях обстановки действия „Полтава“ резко отличается от „восточных“ и „южных“ поэм. Отсутствует экзотическая декорация, традиционный пестрый и красочный фон — описания южной природы

этнографические картины в качестве увертюры поэмы, а также те амостоятельные, композиционно-обособленные живописные описания, оторые играют такую важную роль в „Кавказском Пленнике“ и „Бахчисарайском Фонтане“. В этом смысле традицию „байронической поэмы“ напоминает только картина южной ночи в обычной омпозиционной функции лирического вступления к обособленной сцене Тиха украинская ночь...“). Это не значит, конечно, что описательный емент в „Полтаве“ отсутствует. Но он находит себе воплощение новых, не традиционных формах: сюда относится, например, картина зни Кочубея, описание Полтавской битвы, появление Петра и Карла ред войсками и бегство Мазепы и шведского короля. По своему гилю эти описательные отрывки так же далеко ушли от поэтической анеры Байрона, как широкое, плавное, объективное и связное эпическое повествование первой песни: вместо лирических описаний, обобщенных, преувеличенно-экспрессивных, окрашенных декламационным пафосом — картинность и законченность, выделение немногочисленных существенных подробностей конкретного характера, живописующих или психологически-содержательных, свидетельствуют о созревшем искусстве поэта классического стиля:

.. Пустеет поле понемногу.
Тогда чрез пеструю дорогу
Перебежали две жены.
Утомлены, запылены,
Они, казалось, к месту казни
Спешили, полные боязни.
Уж поздно, кто-то им сказал
И в поле перстом указал.
Там роковой помост ломали,
Молился в черных ризах поп,
И на телегу подымали
Два казака дубовый гроб...

Трудно представить себе поэтическое искусство, более далекое от романтической манеры „восточных поэм“. Байрон стремился, прежде всего, к эмоциональной экспрессивности, к непосредственному выражению лирического волнения, к декламационной эмфазе и мелодраматической эффектности. Пушкин как бы намеренно воздерживается от непосредственного выражения эмоционального волнения и, останавливаясь на повседневных, почти тривиальных подробностях внешней, объективной действительности, достигает этим сдержанным умолчанием гораздо более высокого трагического напряжения.

2.

„Южные поэмы“ Пушкина возникли под влиянием художественного замысла „байронической поэмы“, которым определяются композиционное строение, манера повествования и поэтические темы; однако, годы ученичества были для Пушкина годами борьбы с влиянием учителя, и постепенно окрепло в этой борьбе его самостоятельное художественное дарование: в „Полтаве“ в традиционной романтической форме осуществляется новый и чуждый Байрону эпический замысел.

Творчество Пушкина в годы его зрелости тяготеет к композиционным формам эпоса и романа, к широкому и плавному, наглядному и живописному повествовательному стилю; к лирической поэме он уже не возвращается. Об исканиях новой формы эпической композиции, быть может, свидетельствуют отрывки незаконченных замыслов: „Клеопатра" (1825 и 1835 годов), „Альфонс садится на коня...", „Родриг", „Когда владыка ассирийский...". Насколько можно судить по небольшим наброскам, эти замыслы, отличаясь от „байронических поэм" по своей теме, обнаруживают, в большинстве случаев, даже на сравнительно малом протяжении, стремление к эпическому рассказу, наглядному и объективному, в котором нет места для эмоционального участия поэта, для непосредственного выражения субъективной лирической стихии. Незаконченная поэма „Галуб" представляет самый значительный из этих эпических отрывков: несмотря на этнографическую „кавказскую" тему, сходную с „южными поэмами", „Галуб" резко отличается, напр., от „Пленника" по своему отчетливому, последовательному и связному изложению, в котором композиционным стержнем повествования служит объективная, прагматическая связь событий, а не эмоциональное единство разрозненных картин и сцен; вместе с тем Тизит, как христианский герой, и весь конфликт, на котором построено развитие сюжета, не только резко противоречат „восточным поэмам", но как будто намеренно подчеркивают это противоречие, взамен традиционного для байронической поэмы героя-хищника выдвигая новый тип героя-мученика. Трудно, конечно, гадать о том, почему именно Пушкин не захотел или не сумел закончить перечисленные отрывки. Возможно, конечно, что композиционная форма „отрывка", широко распространившаяся в эти годы, соблазнила и Пушкина своей намеренной незавершенностью. Но более вероятной покажется догадка, что в борьбе за новую эпическую форму, после отказа от традиции байронической поэмы, т.-е. от лирической композиции, построенной на эмоциональном объединении „бессвязных" отрывков, Пушкин не сумел продолжить по-иному намеченные замыслы и остановился в поисках за новыми приемами композиционного развития поэмы высокого стиля; во всяком случае, отрывки, в большинстве случаев, обрываются при переходе от экспозиции или завязки к началу действия („Клеопатра", „Когда владыка...", „Альфонс"). Следует прибавить, что проблема поэмы высокого стиля остается нерешенной и до наших дней.

Сам Байрон, однако, указал Пушкину путь, выводящий за узкие пределы композиционного замысла лирической поэмы. Возникшие в Италии „комические поэмы" Байрона—„Беппо" (1817), как первый опыт, и „Дон Жуан" (1819—24), как осуществление, обозначают освобождение самого учителя от однообразного шаблона „восточных поэм". Вместо обычной повышенной эмоциональной окраски, лирической эмфазы, патетической риторики тех произведений, которые пленили молодого Пушкина, появляется более непринужденный разговорный тон, окрашенный свободным ироническим отношением к героям и к самой теме рассказа; традиционный романический сюжет неожиданно появляется в комическом освещении или даже пародийной трактовке, из условно-поэтической обстановки переносится в повседневное бытовое окружение, наделяется тривиальными подробностями, намеренно разру-

шающими его романическую окраску (ср. в „Беппо“ комическую развязку старинного сюжета о „возвращении мужа“; в „Дон-Жуане“—Жуан—Инеса—Альфонс, Жуан и султанша Гюльбеяз; в „идиллии Гаидэ“ сохраняется иронический тон рассказчика-автора, который резко отличает этот эпизод от сходных по мотивам „восточных поэм“). С тем вместе расширяется круг поэтических тем — намеренным включением бытовой повседневности, комических и тривиальных подробностей современной жизни, и словарь поэта обогащается элементами разговорного языка, как бы нарочно блещет своими „прозаизмами“, которые являются существенным элементом в общем комическом „снижении“ рассказа. Основную композиционную нить поэмы образует повествование, рассказ о событиях; в „Беппо“—анекдотическая новелла, в „Дон-Жуане“—целый ряд самостоятельных новелл, нанизанных на личность героя и объединенных мотивом „путешествия“, по типу старинных романов приключения. Отступления поэта не носят характера лирических раздумий; будучи существенным признаком композиционной структуры „комической поэмы“, они служат капризной игре с сюжетом выпадением из того плана, в котором ведется рассказ, в эмпирический план окружающей поэта действительности, и в этом смысле представляют некоторое сходство с „романтической иронией“, как композиционным принципом немецких романтических романов типа „Вильгельма Мейстера“, и могут быть связаны, как и романтический роман, с художественной традицией „стернианства“ [26]. Во всяком случае, новый тип „комической поэмы“ обозначает существенный перелом в поэтическом творчестве Байрона: освобождение от лирического субъективизма и погруженности во внутренний мир, от эмоциональной связанности темой, и расширение возможностей объективного повествования и живописания бытовой действительности, конечно—под углом зрения сатирика, или, по крайней мере, поэта комического.

В задачу этой книги не входит рассмотрение второй стадии байронических влияний в творчестве Пушкина, несомненно гораздо более слабой, чем первая, влияний нового поэтического жанра „комической поэмы“ („Беппо“, „Дон Жуан“) на „Евгения Онегина“ или „Домик в Коломне“. „Евгений Онегин“, начатый в 1823 году, по собственному признанию Пушкина, был первоначально задуман, как „роман в стихах“ — „в роде Дон-Жуана“ (кн. Вяземскому, 4 ноября 1823 года, стр. 517). Исследователь, который подойдет к вопросу о генезисе художественной формы „Онегина“, отметит в произведении Пушкина те и иные влияния поэтического „байронизма“. Композиционный замысел „комической поэмы“ отражается в характере отступлений, в игре с сюжетом. Ее манера повествования определяет собой иронический тон поэта-рассказчика по отношению к герою и событиям его жизни. Вводятся мотивы бытовой повседневности, современной столичной жизни, специально—жизни высшего света, обычно также в ироническом освещении, хотя без всякой сатиры, которую Пушкин находил у Байрона и отрицал в своем „Онегине“ („Где у меня сатира? О ней и помину нет в Евг. Он.“, А. Бестужеву, 24 марта 1825, стр. 544); впрочем в изображении мелочей современной жизни (напр. в описании обеда и т. д.) Пушкин мог опираться и на старинную русскую классическую традицию (ср. Державина, у французов Буало, „Сатиры“,

IV и т. п.). Конечно, существуют отдельные совпадения и в мотивах: байронический образ героя, правда—перенесенный из идеальной романической обстановки в современные общественно-бытовые условия и тем психологически сниженный; „воспитание героя“, как содержание первой песни (ср. „Дон-Жуан“, п. I), традиционная история разочарования (по типу „Чайльд Гарольда“) и др. Гораздо существеннее то обстоятельство, что для Пушкина, как и для Байрона, новый поэтический жанр обозначает выход из лирической субъективности и замкнутости внутреннего мира к многообразию событий и образов внешней жизни, и тем открывается возможность широкого эпического живописания: обстановки, быта, характеров, происшествий, Петербурга, деревни, высшего света, провинциального помещичьего дома, Онегина (а мимоходом также его отца и дяди, и даже воспитателя-француза), Ленского, семейства Лариных (не только Татьяны и Ольги, но матери, старухи няни) и т. д. И в этом, конечно, глубокое отличие от Байрона, которое уже после первой песни становится явным: в стихотворной форме Пушкин осуществляет задание психологического романа, развертывающегося в известной семейной и бытовой обстановке, задание, в котором он не имеет предшественников в поэтической литературе и скорее приближается к тем формам повествовательной прозы, которые уже в XVIII веке являются на смену эпической поэме высокого стиля, чтобы окончательно утвердиться в XIX веке [27].

Как известно, программу такого романа Пушкин намечает уже в III песни „Онегина“ (1824), сознательно противопоставляя его романическим увлечениям своей молодости:

...Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы,
И стал теперь ее кумир
Или задумчивый Вампир,
Или Мельмот, бродяга мрачной.
Иль вечный жид, или Корсар,
Или таинственный Сбогар.
Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм...

Осуществление широкого эпического замысла, несомненно, вполне закономерно (как и у Вальтера Скотта) приводит Пушкина к новому заданию романа в прозе. Он продолжает:

Друзья мои, что ж толку в этом?
Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы:
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья Русского семейства,
Любви пленительные сны,

Да нравы нашей старины.
Перескажу простые речи
Отца иль дяди старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка;
Несчастной ревности мученья,
Разлуку, слезы примиренья,
Поссорю вновь, и, наконец,
Я поведу их под венец...

С конца двадцатых годов Пушкин, действительно, переходит к прозе [28]. „Капитанская Дочка“ и „Дубровский“ являются осуществлением этой программы и завершением изначального тяготения Пушкина к широким и объективным эпическим формам; вместе с „Повестями Белкина“ эти романы могут считаться вершиной развития повествовательного искусства Пушкина. Не следует, однако, забывать, что выражением того же тяготения к эпическим формам являются в этот последний период и „Песни Западных Славян“ и стихотворные сказки, опирающиеся на народную эпическую традицию. Эти произведения Пушкина, быть может, еще недостаточно оценены и не нашли себе отклика в художественном сознании современности: не потому ли, что мы утратили способность к объективному, предметному творчеству, и гармоническая стройность эпического искусства Пушкина так же мало понятна нам, как „благородная простота“ и „спокойное величие“ классического стиля?..

ЧАСТЬ II.

Из истории русской романтической поэмы.

ГЛАВА I.

Постановка вопроса.

1.

В результате рассмотрения „южных поэм“ Пушкина в их отношении к поэмам Байрона намечаются некоторые методологические обобщения. Они касаются вопросов, которые были затронуты выше на частных примерах или послужат предметом обсуждения в дальнейшем и здесь могут быть поставлены в теоретической форме: проблемы литературного влияния, проблемы жанра, проблемы массовой литературной продукции. Подводя итоги специальным историческим наблюдениям первой части, эти обобщения послужат методологической предпосылкой всего последующего.

Существуют два основных способа изучения художественных произведений — имманентный (статический) анализ и генетическое (историческое) рассмотрение [29]. Так, поэма Байрона может быть предметом имманентного анализа в своей внутренней закономерности, как особое художественное единство, и может быть поставлен вопрос об историческом генезисе этого единства. При рассмотрении историко-генетическом в центре научного внимания стоит проблема „влияний“ (или „литературной традиции“). Это — основная проблема историко-литературной динамики, истории литературы в узком смысле слова. Всякий писатель находит известную „традицию“, продолжает ее, по-своему видоизменяет—или резко от нее отклоняется, как в эпоху революционных сдвигов в искусстве. И в том и в другом случае задачей историка является сравнение старого и нового: новое, индивидуальное, творческое устанавливается в результате такого сравнения, после учета элементов традиции. Разумеется, такой учет не может сводиться к простому механическому вычитанию традиционных элементов: он предполагает заранее органическое усвоение и творческое преобразование „заимствованного“ материала.

В начале этой работы был уже поставлен вопрос о приемах изучения т. н. „литературных влияний“. Методологический принцип, положенный в основу всего дальнейшего, требует прежде всего изучения и сопоставления самых произведений Выключается, таким образом, рассмотрение „личности“ писателя, в особенности — его эмпирической, биографической личности, его человеческой—слишком человеческой „психологии“; выключается также рассмотрение той культур-

ной среды, которая воспитала писателя, под влиянием которой он сформировался. Исключение этих факторов может рассматриваться хотя бы как временное, предварительное, чисто методологическое—для построения отчетливого и внутренне-единого эволютивного ряда: мы как будто условно предполагаем, что произведения сами влияли друг на друга—поэма Байрона на поэму Пушкина— и минуем обходный путь через „душу" поэта-ученика, которым влияние это проходило на самом деле. Подготовив таким образом материал, в результате сравнения самих произведений, мы найдем в них в более отчетливой форме и такие признаки, которые будут указывать на особенности личности Пушкина и Байрона, исторической эпохи, культурной среды и т. п.

За последние годы, и в России и на Западе, неоднократно высказывались различные нападки, направленные против т. н. „теории заимствований". В злоупотреблении понятием „заимствования" усматривали отрицательную сторону т. н. „филологического метода"—механическое сопоставление „параллелей" с целью решения по существу неправильной задачи: выведения индивидуального искусства из механических воздействий внешней (в данном случае—„литературной") среды. В Германии в этом обвиняли школу В. Шерера, действительно испытавшую влияние позитивизма [30], в России—ак. А. Н. Веселовского и некоторых его последователей. Наиболее блестящий представитель школы Шерера, покойный берлинский проф. Эрих Шмидт, под влиянием научного модернизма последних лет, любил в своем семинарии предостерегать учеников своих против того, что он называл—„охотой за параллелями" („Parallelenjagd"), которой исчерпывается содержание многих немецких диссертаций об „источниках" литературного произведения. Тем не менее, кажется, вполне своевременно выступить в защиту филологических сопоставлений и параллелей—освобожденных, конечно, от грубого и механического применения. В основе „филологический метод" намечает единственно правильный прием, которым пользуется всякое художественно-историческое исследование: сравнение текстов, в результате которого выясняется и традиционное литературное наследие и индивидуальные особенности его переработки. К сожалению, последний вопрос, наиболее существенный для понимания художественного своеобразия изучаемого произведения, действительно меньше всего останавливал до сих пор внимание исследователей при таких сопоставлениях.

Постановка проблемы „литературных влияний" с точки зрения художественно-исторической дает возможность более отчетливого разграничения понятия „влиянья" и „заимствованья". Под словом „влияние" мы подразумеваем более общее воздействие художественной манеры писателя; напр. влияние Байрона на Пушкина заметно в композиционных приемах лирической поэмы („вершинности", недосказанности и т. д.), в экзотической обстановке действия, в эффектных драматических сценах или в употреблении романических мотивов (убийство из ревности, похищение и т. п.). „Заимствование" предполагает перенесение определенного конкретного мотива: напр. Гирей и Джафир, в позе восточного властелина, погруженные в задумчивость среди толпы приближенных — вводная сцена „Абид. Нев." и

„Бахч. Фонт.", повторяющаяся в обоих случаях в композиционной функции вступления, драматической экспозиции. Для общей картины эволюции литературных форм данной эпохи вопрос о „влиянии" имеет более существенное значение; однако, как видно из приведенных примеров, не всегда можно с достаточной определенностью установить тот или иной специальный источник влияния, и многие композиционные приемы и тематические особенности данной группы произведений нередко могут быть обусловлены общим стилем эпохи. В этом смысле наличие определенных „заимствований" помогает установить специальный источник „влияния": у Пушкина, напр., мы отметили целый ряд подобных частных заимствований из Байрона. Существенное значение должны иметь и словесные совпадения — конечно, не сами по себе, а как особенно убедительное подтверждение наличности реминисценций, хотя бы бессознательных, из произведений поэта-учителя.

Поскольку мы изучаем динамику художественно-исторического процесса, литературную традицию, проблему „литературных влияний" в широком смысле слова — понятием, организующим разнообразный исторический материал, является „литературный жанр". В употреблении термина „жанр" в истории литературы наблюдаются довольно существенные колебания. Поэтика французского классицизма XVII и XVIII вв., воспитанная на своеобразно-понятых образцах латинской (и греческой) поэзии и поэтической критики, понимала жанр, как нормативное единство: в таком понимании литературные жанры обозначают единственно-возможные, нормальные общие типы художественных произведений. Как известно, в эпоху романтизма поэты и критики восстают против общеобязательных законов и незыблемых границ литературных жанров: романтическая поэзия нарушает законы классических жанров; создаются новые и смешанные жанры, существования которых не предвидела классическая поэтика; романтическая критика отрицает не только обязательность классических жанров, но и самое понятие жанра, как таковое. Фактически, однако, романтики, разрушая старые литературные жанры, создавали новые, романтические, или видоизменяли традиционные. Отсюда в науке середины XIX века, возникшей под знаком романтического историзма, — новая идея эволюции жанров, их исторического развития и видоизменения. Когда Брюнетьер в своей „Évolution des genres" впервые отчетливо формулировал идею построения истории литературы по признаку эволюции литературных жанров, он, как известно, находился под влиянием идей биологического эволюционизма (теории Дарвина). Для него возникновение жанров, их развитие и изменение, их столкновение и гибель превращались в своего рода „борьбу за существование", сходную с эволюцией животных видов, что поддерживалось двойственным смыслом самого слова „жанр" („genre" — „вид"). Одновременно с ним ак. А. Н. Веселовский, выдвигая идею исторической поэтики, как истории жанров, обогатил науку привлечением обширного сравнительно-исторического материала, использованного с гениальным чутьем; но, как во многих других случаях, Веселовский не счел необходимым подвергнуть теоретическому анализу самую систему научных понятий, на которых должно было основываться задуманное им историческое построение.

Понятие „литературного жанра" получает новое освещение при сравнении с другими искусствами. В музыке соната, симфония или романс представляют особые композиционные единства, определяемые исключительно формальными признаками. Было бы неправильно, исходя из этой аналогии, рассматривать также элегию и оду, эпопею и лирическую поэму, трагедию и комедию, как задания исключительно композиционные. Музыка принадлежит к группе искусств беспредметных и потому всецело определяется своей формально-композиционной структурой. Поэзия, как и живопись, относится к группе искусств предметных или тематических, в которых художественное единство обусловлено особым объединением композиционных и тематических элементов [31]. Действительно, достаточно еще раз просмотреть с этой точки зрения приведенные выше примеры, чтобы убедиться в том, что ода и элегия, эпопея и лирическая поэма, трагедия и комедия отличаются друг от друга не только по композиции, но также — по темам. Как ни сублимировать понятие „жанра", как ни стараться дать ему исключительно „формалистическое" определение, в его составе всегда останутся существенные факты „содержания", т.-е. элементы тематические. Во многих случаях в понятие жанра входят также признаки словесного стиля.

История русской романтической поэмы, как литературного жанра, с неизбежностью выдвигает вопрос об исторической обусловленности формы литературного жанра. Действительно, связь между композиционными и тематическими элементами данного жанрового единства не является априорной, теоретически необходимой: это — индивидуально-данная, исторически-обусловленная комбинация таких элементов. Напр., нельзя сказать, чтобы композиционная форма героической эпопеи высокого стиля сама по себе непременно требовала наличности мифологической „механики" („небесной мотивировки"), как у Гомера, Виргилия или в эпических поэмах итальянского Возрождения и французского классицизма; связь между этими элементами, которые частично отсутствуют хотя бы в „Песни о Нибелунгах", всецело обусловлена исторической традицией. Точно также объясняется и в „байронической поэме" сочетание известных приемов композиции с экзотическими восточными темами или фигурой разочарованного героя. Возможна, напр., лирическая поэма, построенная по типу „Кристабель" Кольриджа,—с средневековой обстановкой и центральной женской фигурой демонической красавицы. Конечно, общий композиционный замысел лирической поэмы требует наличности героя и обстановки особого рода—обобщенных, эмоционально-значительных тем; напр. детальный и рассудочный психологический анализ Л. Толстого или современная обстановка, обычная в натуралистическом романе, с обилием бытовых, материальных подробностей, были бы здесь не у места. Но в этих широких пределах остается еще много реальных возможностей; выбор между ними определяется исторической традицией.

Как объяснить в пределах исторической традиции сохранение известной индивидуальной связи между элементами композиционными и тематическими—напр., то обстоятельство, что байроническая поэма непременно сохраняет южную обстановку или мрачного героя? Мы

видели неоднократно, что темы не существуют в поэтическом произведении вполне обособленно: они не только соответствуют по своему общему характеру приемам композиции (ср. у Байрона — „вершинность" в построении рассказа — и выбор эффектных драматических сцен, экспрессивные жесты и позы героев и т. д.), они всегда имеют в произведении определенную композиционную функцию, которую обычно сохраняют при переходе в другие произведения. Напр. в лирической поэме Байрона-Пушкина не существует экзотической обстановки вообще, но описание экзотического пейзажа или этнографическая картина в форме лирической увертюры или вступления; не существует фигуры разочарованного героя, как таковой, но она передается литературной традицией, как вводный портрет или биографическая реминисценция; обратно — если обособленные композиционные вершины романтической поэмы обычно открываются лирическим вступлением, это вступление, у Байрона и вслед за ним у Пушкина, будет заключать, по преимуществу, описание ночи. Итак, в истории литературного жанра понятие литературной традиции всегда обозначает существование преемственности в тематике и композиции одновременно: передачу определенных мотивов в постоянной композиционной функции или, обратно, сохранение определенных композиционных приемов с традиционным тематическим наполнением. Для методологии проблемы „влияния" отсюда делается существенный вывод: нельзя рассматривать сходство в темах in abstracto, необходимо сопоставление одинаковых тем в сходной композиционной функции. В частности для „заимствования" особенно характерно совпадение одновременно тематическое и композиционное (нередко — сопровождаемое наличием совпадений словесных).

Таким образом литературный жанр получает определение, как особый исторически-обусловленный тип объединения композиционных и тематических элементов поэтического произведения (иногда — сопровождаемый определенными признаками словесного стиля).

История литературных жанров обычно ограничивается художественными вершинами эпохи, теми идеальными поэтическими достижениями, которые были выделены художественным сознанием современников или потомства, как „вечные спутники" культурного человечества; вместе с тем, эти индивидуальные достижения рассматриваются историками литературы, как наиболее типичное выражение „духа эпохи" Если даже оставить на время вопрос об основаниях эстетической оценки, которая дает нам право с объективной необходимостью выделять такие вершины (труднейший и до сих пор почти нетронутый вопрос методологии историко-литературного исследования), нельзя не признать, что конкретная история литературного жанра лишь в очень малой степени улавливается исследователями при таком хождении по вершинам. Так, с одной стороны, вопрос о становлении нового литературного жанра трубует более пристального изучения тех робких и непризнанных попыток в новом направлении, которые, отклоняясь от общепринятого, постепенно выявляют тенденцию к новому, пока она не будет уловлена в классически-законченн-

ном виде в произведениях великого поэта или не сделается предметом боевых лозунгов для новой, революционной поэтической школы. С другой стороны, произведения великого поэта, действительно соответствующие духу эпохи, ее художественным потребностям, всегда выступают в окружении группы литературных спутников, по-своему осуществляющих те же или сходные тенденции, и в свою очередь подхватываются младшими современниками поэта в многочисленных более близких или более далеких подражаниях; так создается литературная традиция, которая, с оскудением новых творческих импульсов, неизбежно замыкается в определенном круге литературных шаблонов. Учитывая шаблоны, сложившиеся в данном литературном жанре, мы, конечно, не приблизимся к пониманию тех индивидуальных творческих актов, которые определили собой появление „нóвого“ в искусстве определенной эпохи, но мы сумеем изобразить *историю* этого нового и выделить те элементы его, которые для данной эпохи оказались исторически действенными.

Поскольку для литературного жанра характерны прежде всего черты *типические*, можно даже утверждать, что для характеристики установившегося в данную эпоху жанрового типа произведения второстепенных писателей могут быть показательнее, чем произведения писателей первоклассных. От индивидуальных, больших поэтов, от Пушкина и Байрона, исходят творческие импульсы; но именно поэты второстепенные создают литературную „традицию“. Они-то превращают *индивидуальные* признаки великого литературного произведения в признаки *жанровые*, *индивидуальную комбинацию* признаков фиксируют, как *каноническую* для данной эпохи. Они способствуют *шаблонизации* литературного жанра, и этот шаблон позволяет нам отчетливее выделить в произведении поэта-зачинателя те *родовые признаки*, которые переносят явление абсолютно-индивидуальное и неповторимое в своей безусловной значительности в круг явлений исторических.

Среди типичных подражателей Пушкина, представителей жанрового шаблона романтической поэмы—рядом с каким-нибудь П. Машковым или П. Иноземцовым—мы лишь в редких случаях встретим имя такого поэта, как Баратынский; но Подолинский, напр., не в меру превознесенный эстетическими гурманами нашего времени, попадется нам на всех путях, как умелый и приятный выразитель типических общих мест своей эпохи. Не вводя эстетической оценки в распределение собранного здесь материала, мы в этом признаке, быть может, сумеем найти достаточно объективное косвенное указание на творческую индивидуальность и художественную значительность того или иного из разбираемых поэтов.

2.

Новый литературный жанр лирической или „романтической“ поэмы был создан на русской почве „байроническими поэмами“ молодого Пушкина, т. е. в удовлетворение назревшей художественной потребности был перенесен в русскую литературу из литературы западной. Насколько можно судить об этом вопросе, при недостаточной

разработке в области новой русской литературы всего, что лежит в стороне от общеизвестных „вершин", Пушкин не имеет в русской литературе прямых предшественников. Правда, характерные для эпохи тенденции к построению лирического повествования, сосредоточенного вокруг переживаний главного героя и окрашенного эмоциональным сочувствием автора, в различной форме и степени проявляются и в оссианической поэме, и в поэме-балладе Жуковского (ср., напр., „Вадим") и, в особенности, — в „Думах" Рылеева, непосредственно перед появлением „Кавк. Пл." и отчасти одновременно с ним подошедших вплотную к проблеме нового жанра, так же как и Пушкин—опираясь на иностранный образец—„Исторических песен" польского поэта Немцевича (ср. в особенности—„Богдан Хмельницкий", 1822, „Рогнеда", 1823 и нек. др.) В этих произведениях иногда уже появляются—то современный, сентиментально-меланхолический герой, то лирические картины ночи в форме описательного вступления, то характерные стилистические приемы лирически-окрашенного рассказа, и намечается даже тяготение к метрической форме четырехстопного ямба. Однако, „южные поэмы" Пушкина не ограничиваются такими разрозненными и случайными признаками новых литературных вкусов; именно при сопоставлении с этими самостоятельными попытками они обнаруживают особенно отчетливо не только отвлеченное сходство с типом „лирической поэмы" в о о б щ е, но примыкают непосредственно к „восточным поэмам" Байрона, воспроизводя всю индивидуальную совокупность конкретных жанровых признаков „байронической поэмы", конечно—в том неизбежном творческом преображении, о котором было уже сказано. Русская романтическая поэма после Пушкина идет по тем же путям: среди подражателей Пушкина эмбриональные формы нового жанра уступают место одной главенствующей „байронической форме". Таким образом развитие русской романтической поэмы, как литературного жанра, с самого начала было поставлено в зависимость от исторически-ограниченной, конкретно-данной художественной индивидуальности поэмы Байрона и Пушкина. В этом случае, как обычно, понятие жанра выступает в конкретном историческом процессе, как вполне индивидуальная, исторически-данная комбинация тематических и композиционных признаков, в своем сочетании обусловленная литературной традицией.

Для двадцатых и начала тридцатых годов XIX века, которые были для русской литературы эпохой расцвета и господства поэзии, новый жанр „романтической поэмы" имеет такое же значение, как героическая эпопея для „классического" XVIII века: это „большой" поэтический жанр по преимуществу, в котором поэты творят свой opus magnum. Место Гомера, как учителя в области эпоса, теперь занимает Байрон; в этом смысле комическое противопоставление литературной сатиры Конст. Масальского „Классик и Романтик, или не в том сила" (СПБ., 1830) вполне соответствует литературной действительности: „...Но спор не разрешен, кто истинный поэт: Гомер или Бейрон?.. Не помню я, какой во Франции журнал главой романтиков Бейрона называл, главой же классиков Гомера..." (2). Число романтических поэм, напечатанных в течение двадцати лет—от 1822 года, когда появился „Кавк. Пл.", до 1842 г.—времени выхода в свет по-

смертного „Собрания сочинений" Лермонтова, чрезвычайно велико. Мы насчитываем, за исключением произведений Пушкина и Лермонтова, около 85 поэм, напечатанных отдельным изданием, более 50 законченных произведений и отрывков, разбросанных в „Собраниях стихотворений" отдельных авторов, около 70 №№—в различных журналах, более 50 №№—в альманахах. Таким образом, общее число опубликованных поэм, принадлежащих к новому жанру, как вполне законченных, так и в отрывках—превосходит 200 №№ отдельных названий, из которых около 120 №№ составляют произведения законченные.

Большинство поэтов пушкинской эпохи представлено в этих списках. В числе авторов мы находим наиболее известные имена своего времени; сюда относится „Эда" Баратынского (1826), которую справедливо сближали с черкешенкой Пушкина, а также „Бал" (1828) и „Наложница" (1831), отклоняющиеся от традиционного романтического жанра в сторону реалистической стихотворной повести; „Чернец" Козлова (1825), примыкающий к „Гяуру" Байрона, а также „Наталья Долгорукая" (1828) и „Безумная" (1830); отрывки из поэмы „Наливайко" и „Войнаровский" Рылеева (1825), заслуживший одобрение Пушкина (т. V, стр. 547); „Див и Пери" (1827), „Борский" (1829), „Нищий" (1830) Подолинского и его же запоздавшая поэма „Смерть Пери" (1837). Более известны, как прозаики, А. Бестужев-Марлинский, автор незаконченного „Андрея Переяславского" (1828—30) и А. Вельтман, дебютировавший поэмами „Беглец" и „Муромские Леса" (1831). Рядом с этими именами—поэты, в свое время пользовавшиеся известностью и даже признанием и неоднократно появлявшиеся на страницах альманахов и журналов, но в настоящее время основательно забытые: напр. Пл. Ободовский („Хиосский Сирота" 1828, отрывки из поэмы „Орсан и Леила" в „Северных Цветах" на 1826 г. и С. О. 1825 г., ч. 102), Ознобишин („Селам или язык цветов", 1830), Э. Губер—известный, как первый переводчик „Фауста" („Братоубийца"), А. А. Шишков 2-й—заслуживший дурную славу, как „подражатель" Пушкина („Дагестанская Узница" 1824, „Лонской" 1828, „Ермак" 1828), бар. Г. Розен, более памятный, как автор либретто „Жизни за царя" („Три стихотворения" 1828, „Дева семи ангелов и Тайна" 1829, „Рождение Иоанна Грозного" 1830), фантастический Трилунный (Д. Струйский) („Завещание Тирольца", „Картина" 1830; „Осада Миссолонги", 1829 и др.), наконец—сильно запоздавший Е. Бернет (А. К. Жуковский) („Елена" 1838, „Луиза Лавальер" 1838, „Вечный Жид" 1839, „Перле, дочь банкира Мосшиеха", 1837). Есть имена еще более темные, но все же известные внимательным читателям журналов и альманахов того времени; таковы напр. К. Бахтурин, автор исторической повести „Вступление на престол кн. Александра Тверского" (1833); или М. Бестужев-Рюмин, издатель литературной газеты „Северный Меркурий" (1830—31) и альманахов „Сириус" (1826) и „Северная Звезда" (1829), в которых напечатаны отрывки из его незаконченных поэм „Наталья боярская дочь", „Гречанка" и „Умирающий Бейрон", и автор литературной шутки „Мавра Власьевна Томская и Фрол Савич Калугин" (1828); или Ф. Соловьев, издатель альманаха „Метеор" (1831) и автор поэмы „Могила" (1831) и литературной пародии „Московский

Пленник" (1829). Есть и совершенные незнакомцы, как Фед. Алексеев, заслуживший в свое время некоторого внимания „уральской" повестью „Чека" (1828), или С. Степанов, автор разбойничьей поэмы „Пещера Кудеяра" (1828) или П. Чижов, которому, вероятно, принадлежат подписанные его инициалами „Рыбаки" (1828) и, во всяком случае, „Новобрачные" (1832), или плодовитый Петр Машков, автор трех поэм: „Ночь мщения" (1829), „Разбойник" (1828), „Могила на берегах Маджоре" (1829), впоследствие упражнявшийся в писании прозы, и мн. др.

Рядом с обеими столицами представлена и провинция. Из Оренбурга присылает своего „Абдрахмана" рано умерший П. Кудряшев, „певец картинной Башкирии, быстрого Урала и беспредельных степей Киргиз-кайсацких" (как называет его некролог „Отеч. Зап." № 100, 1828, ч. 35, стр. 145—176 [32]); в Одессе печатаются И. Косяровский („Переметчик" 1832), А. Ашик—пользующийся более почетной известностью, как археолог („Изменница" 1837), Н. Гербановский („Хаджибей" 1838 и историческая поэма „Вала Алба или Белая Долина" 1838); в Харькове—П. Иноземцов („Ссыльный" 1833, „Зальмара" 1837); в Казани—поэтесса Александра Фукс („Основание Казани" 1836, „Княжна Хабиба" 1842); в Варшаве—А. Алексеев („Мельдона" 1841); в Вильне—М. Горев („Багир-Хан" 1842) и неизвестный П. К. („Мария" 1835) и даже в Минске какой-то Д. Сергиевский („Пан Дольский", 1845). Распространение поэтической моды по „областным культурным гнездам" (термин проф. Н. К. Пиксанова) поддерживает вкус к этнографическим „местным" темам; но обычно—чем дальше от столицы, тем ниже уровень стихотворной культуры, и даже Москва в этом отношении большей частью провинциальнее, чем Петербург.

В пределах указанного двадцатилетия можно наметить существенные хронологические грани. Первое подражание „южным поэмам" появляется в 1824 году: это—„Дагестанская Узница" Ал. Шишкова („Восточная Лютня", 1824). В течение первых четырех лет, последовавших за возвращением Пушкина с юга России (1824—27), насчитывается всего 8 поэм, примыкающих к новому жанру; в их числе, однако, наиболее значительные и самостоятельные—„Эда" Баратынского (1826), „Чернец" Козлова (1825), „Войнаровский" Рылеева (1825) и „Див и Пери" Подолинского (1827). Статистический максимум падает на 1828—1833 годы. За это время вышло отдельным изданием 50 поэм: в 1828—13, в 1829—7, в 1830—9, в 1831—9, в 1832—7, в 1833—5. Это—годы усиленной стихотворной продукции и повышенного интереса к стихам, напоминающие в этом смысле недавнее прошлое русской поэзии [33]. Однако, именно в эти годы особенности нового жанра романтической поэмы превращаются в литературный шаблон; так, к этому времени относятся самые характерные подражания Пушкину: „Киргизский Пленник" Н. Муравьева (1828), „Разбойник" П. Машкова (1828) и его же „Могила на берегах Маджоре" (1829), „Пещера Кудеяра" С. Степанова (1828)—или Жуковскому и Козлову: „Нищий" Подолинского (1830), „Ссыльный" Иноземцова (1833) и большинство поэм этой группы. Начиная с 1832 года, еще отчетливее—с 1834, наблюдается заметное сокращение литературной продукции (1834—2, 1835—2, 1836—1 и т. п.), а также распространение ее из столиц на отсталую

в своих поэтических вкусах провинцию. Изменение это связано с падением интереса к поэзии вообще и постепенной победой прозы; журнальная полемика с подражателями Пушкина, довольно острая в 1828—1830 г.г., сменяется холодным молчанием критики или презрительными окриками по отношении к запоздавшим; „Смерть Перя" Подолинского (1837) и „Елена" Бернета (1838), появившиеся в эти годы, уже не вызывают сколько-нибудь серьезного интереса. Однако, до середины сороковых годов литературный жанр имеет отдельных запоздавших представителей, хотя блестящее явление Лермонтова, в противоположность пушкинскому почину, уже не могло иметь влияния на судьбу пережившего себя литературного жанра.

Впрочем, байронические поэмы Лермонтова в дальнейшем намеренно оставлены в стороне. Отношение Лермонтова к его предшественникам, прежде всего—к Байрону и Пушкину, требует в настоящее время существенного пересмотра, что могло бы составить тему специальной монографии. Однако, научная постановка сложной историко-литературной проблемы Лермонтова, по крайней мере—в частной области „романтических поэм", не может миновать истории этого литературного жанра в его второстепенных и забытых представителях. Правда, лишь немногие из этих поэтов, как напр. А. Бестужев-Марлинский („Андрей Переяславский" 1828) или А. Подолинский [34], имели на Лермонтова влияние непосредственное. Но, вместе с тем, для воссоздания литературной атмосферы, в которой возникли произведения Лермонтова, в особенности—его юношеские поэмы, необходимо сопоставление этих поэм с какой-нибудь „Дагестанской Узницей" Ал. Шишкова (1824), с „Беглецом" А. Вельтмана (1831) или „Гребенским Казаком" А. Шидловского (1831) и т. п.: только такое сопоставление может обнаружить, какие художественные потребности того времени нашли в произведениях Лермонтова свое выражение и удовлетворение. Такие сопоставления намечаются на каждом шагу: они дают нам право рассматривать Лермонтова, как идеального завершителя тех художественных устремлений, которые в свое время не нашли осуществления в забытых поэмах его неудачных предшественников.

В отношении художественной значительности романтических поэм не может быть двух мнений: лишь небольшое число произведений возвышается над средним уровнем и обнаруживает характерные индивидуальные особенности; несправедливо забытых дарований среди перечисленных выше поэтов мы не находим, если не считать забытым сравнительно недавно воскрешенного Подолинского. В пределах общих особенностей „байронического" жанра, оригинальными и творческими путями идет Баратынский, сознательно отталкиваясь от соблазнительного пушкинского образца (ср. предисловие к „Эде"): начиная с „Эды" он ставит себе задачу психологического углубления романической фабулы; в этом анализе душевных состояний и биографических условий, их породивших, он выходит за пределы байроновской и пушкинской лирической поэмы и в „Бале" (1828) и „Наложнице" (1831) создает новый жанр реалистической и современной стихотворной повести, представляющий некоторые аналогии со стихотворным романом типа „Евгения Онегина" и отчасти обязанный ему своим происхождением. Прямых учеников Баратынский не имел и подражаний не вызвал, хотя

не исключается возможность косвенного влияния приемов „стихотворной повести“ на поэмы, принадлежащие к группе „семейных драм“. Самостоятельное и независимое от Пушкина проникновение в байроновскую стихию означает „Чернец“ Козлова (1825); своеобразное сочетание байронизма с религиозной мечтательностью школы Жуковского определило собой особенности этого произведения, единственного, имевшего огромное влияние на современников независимо от Пушкина и рядом с ним. До некоторой степени самостоятельными являются Рылеев в „Войнаровском“ и отрывках „Наливайка“ (1825) и Бестужев в „Андрее Переяславском“ (1828—1830), первый—в своей национально-политической риторике, совершенно вытесняющей традиционные романические мотивы, второй—в более пристальном, чем обычно, внимании к живописной „народности“ при разработке исторической темы. Подолинский в поэме „Див и Пери“ (1827) имеет самостоятельные источники на Западе (Томас Мур), но, несмотря на успех своей первой поэмы, он не создал прямых подражателей. Остальное множество романтических поэм в большей или меньшей степени варьирует сюжетные схемы, приемы композиции, традиционные фигуры действующих лиц, традиционные мотивы описания природы и т. д., намеченные в поэмах Пушкина, превращая особенности нового жанра романтической поэмы в однообразный литературный шаблон. По справедливому замечанию „Сев. Пчелы“, „наши стихотворцы немногим разнятся между собою: чиноначалие между ними определяется одним искусством изложения, одним умением писать стихи, более или менее гладкие и легкие...“ (1831, № 134). Подобно современникам Пушкина, мы предпочитаем читать Вельтмана, Ознобишина, Ободовского и Ал. Шишкова, более удачно, чем другие, усвоивших пушкинский штамп в неизменных четырехстопных ямбах романтической поэмы. Впрочем, большинство авторов не опускается ниже известного среднего уровня стихотворной техники, свойственного всей пушкинской эпохе и одинаково заметного в „Пещере Кудеяра“ Степанова, в „Чеке“ Алексеева и даже в „Разбойнике“ и „Могиле“ П. Машкова. На этом фоне, однако, резко выделяются безобразные продукты поэтического провинциализма — какой-нибудь „Разбойник“ Матвея Покровского (1830), „Отшельник“ Ник. Кобылина (1831), „Пленник Турции“ Д. Комисарова (1830), „Багир-Хан“ М. Горева (1842) и др., обнаруживая полную непричастность стихотворной культуре пушкинской эпохи и лишь какое-то неопределенное влечение к модным романтическим темам.

Влияние Пушкина на его подражателей выражается в сохранении традиционных особенностей романтической поэмы. В области композиции сюда относится вершинность (обособление эффектных драматических сцен, нередко с диалогом), отрывочность повествования, недосказанность, внезапное начало с середины действия и характерное возвращение к биографическому прошлому, с сохранением обычной лирической манеры повествования и постоянной метрической формы; в области тематики—экзотическая обстановка действия, новеллистический сюжет, романические мотивы любовной интриги, фигура разочарованного героя и идеально прекрасной героини. В конкретном случае влияния той или иной поэмы Пушкина это означало наличие целого ряда привычных композиционных мотивов: лирическая увертюра (кра-

сота южного ландшафта), описательное вступление (обычно — картина ночи), внезапное появление главного героя в эффектной ситуации, вводный портрет, биографическая реминисценция, диалогическая сцена взаимных признаний, вставные песни, заключительная лирическая картина (напр., описание могилы), эпилог — с мотивами патриотическими или биографическими, как у Пушкина. Имея в запасе готовый ряд подобных композиционных шаблонов, автор романтической поэмы мог, при любом сюжете, катиться, как по рельсам, не затрудняя себя новыми сюжетными вымыслами и ограничиваясь лирическим сопоставлением отдельных эффектных отрывков. Однако, в целом ряде случаев зависимость подражателей от Пушкина не ограничивается этим общим формально-композиционным сходством и переходит в более специальное заимствование пушкинского сюжета или темы. Каждая из южных поэм Пушкина имеет за собою группу литературных спутников: за „Кавк. Пл." стоит группа „пленников", за „Бахч. Фонт."—группа „гаремных трагедий", за „Цыганами"—семейные драмы с кровавой развязкой, за „Бр. Разб."—многочисленные „разбойничьи" поэмы. Для читателей журналов и альманахов двадцатых и тридцатых годов подобные сюжетные заимствования представлялись вполне обычным явлением; все стихотворения Пушкина, имеющие более или менее отчетливый сюжетный остов (напр., „Черная Шаль", „Демон", „Талисман" „Делибаш" и мн. др.), представлены в поэзии того времени в многочисленных подражаниях. Кроме Пушкина на развитие романтической поэмы влияет Жуковский-Байрон („Шильонский Узник", 1821): группа „узников" тоже достаточно многочисленна, хотя обычно не развивается в самостоятельный сюжет. Из оригинальных русских поэм широкой популярностью соперничает с Пушкиным только „Чернец" Козлова (1825): вместе с „Цыганами" он послужил образцом для группы семейных драм. Из пушкинских поэм только „Полтава" не имела своих подражаний. Это—лишнее свидетельство неуспеха поэмы не только у критики, но также у более широкого круга читателей, привыкших к традиционным формам романтической поэмы типа „Кавказского Пленника". Так, уже И. Киреевский отмечает в „Обозрении русской словесности за 1829 г." (Альманах „Денница" на 1830 г.), что „поэма сия не имела видимого влияния на нашу литературу, и ни один из подражателей Пушкина не избрал ее в образцы для своих мозаиков" (стр. 28), и спрашивает, не потому ли Пушкин оказался одиноким, „что словесность наша еще не доросла до господствующего направления Полтавы" (там же). Впрочем, отдельные сцены, напр., мечтания узника в темнице или картина казни, встречаются в поэмах с другим сюжетом.

Заимствование сюжетных схем ведет, конечно, к соответствующему перенесению отдельных композиционных мотивов: в группе „пленников" присутствует вводная этнографическая картина (мирная „беседа" хищников), описания природы и быта дикого народа, в которых герой является в роли пассивного наблюдателя, драматическая сцена любовных признаний и бегства; в „гаремных трагедиях"—вводная картина „задумчивости паши", описание „светлицы", в которой томится пленница, и лирическая концовка—разрушенный дворец паши и одинокая могила его возлюбленной; в „семейных драмах" — сцена

подслушанного свидания с кровавой развязкой; в „узниках"—по крайней мере, основная ситуация: узник, томящийся в темнице. Вместе с этими композиционными мотивами, как обычно при заимствованиях, переходят иногда и обороты речи Пушкина, готовые словесные клише, подсказанные подражателю традиционной драматической ситуацией или повествовательным мотивом. Такие приемы заимствования у забытых подражателей Пушкина бросают некоторый свет на юношеские поэмы Лермонтова, которые, в своем беззастенчивом использовании пушкинского материала, представляют явление, для той эпохи далеко не единичное.

Для того, чтобы восстановить историю романтической поэмы, как литературного жанра, его особенности—в их отношении к особенностям поэмы Пушкина и Байрона, его судьбу в оценке современников, необходимо собрать, по возможности полностью, забытый материал романтических поэм ближайшего двадцатилетия после выхода в свет „Кавк. Пл."—не только поэмы, напечатанные отдельным изданием и полностью, но также отрывки, разбросанные в „собраниях стихотворений" отдельных авторов, в старых журналах и альманахах. В общей наличности поэм и рецензий о них за эти годы могут ориентировать библиографические приложения. В дальнейшем разбор поэм основан на распределении их по тем отдельным сюжетным группам, на которые материал естественно распадается, в зависимости от того, к какому из произведений Пушкина (или немногих других зачинателей) примыкает данная поэма: сюда относятся уже указанные группы — „пленников", „гаремных трагедий", „семейных драм с кровавой развязкой", „разбойников", „узников" и т. п. На основании этого предварительного описания дается затем общая характеристика литературного жанра, в его тематике и композиции, с выделением традиционных элементов и шаблонных мотивов, выясняющих меру участия Пушкина и Байрона в создании русской романтической поэмы. Заключительная глава подводит итог суждениям современников о подражателях Пушкина.

Отбор материала, на котором построено дальнейшее изучение истории поэмы, в огромном большинстве случаев не представляет особых затруднений: слишком очевидны те жанровые признаки, которые в произведениях, написанных под влиянием Пушкина, образуют обычно целую систему соответствий—начиная от самых общих композиционных и тематических особенностей и кончая отдельными словесными заимствованиями. Конечно, существуют отдельные спорные и пограничные случаи. Среди первых „романтических поэм" какой-нибудь „Ослепленный" Духовского (1825), какая-нибудь „Виргиния" неизвестного автора (1828) не обнаруживают еще традиционных признаков сложившегося литературного жанра—кроме краткого новеллистического сюжета, быстрого драматического движения рассказа и метрической формы четырехстопного ямба. В эпоху расцвета то же относится к таким поэмам, как „Нищий или ужас, владычествующий в вертепе игроков" Ник. Фомина (1829) или его же „Скитающийся странник или ночной побег приговоренного к эшафоту" (1830), „Жених-мертвец" Софии М* (1831) или безымянная „Повесть Сирота" (1834), описывающая встречу с соблазненной поселянкой. Совпадение с романтиче-

ской поэмой в одной из распространенных в то время романических тем само по себе еще недостаточно для причисления произведения к этому литературному жанру; так, популярная тема „пленника“ встречается в повествовательной прозе (напр., „Дагестанский Пленник“, роман, выдержавший три издания 1848—1853—62 г.г.) и, как эпизод, в драматической сцене („Кавказская сцена“, Е. Саблина, М. 1841). Требуется одинаковая композиционная обработка темы, т. е. как было уже сказано—целая система совпадений.

С предшествующей сентиментальной эпохой Карамзина и Жуковского известное сходство в темах, конечно, неизбежно; ср., напр., сюжет „соблазненной“ в „Бедной Лизе“ Карамзина и в „Эде“ Баратынского. Но предшествующая литературная эпоха имела свои повествовательные формы, которые теперь выходят из моды или встречаются, как единичные архаизмы. Ср., напр., баллады, вроде „поэмы“ Н. Неведомского „Бурка“ (1835) или „повести в стихах“ Ив. Орлова „Пустынники или жертвы несчастной любви“ (1831), по сюжету принадлежащей к группе семейных драм, но написанной строфой „Эоловой Арфы“; с другой стороны—сказочные поэмы, приближающиеся к типу „Руслана и Людмилы“ (широкий авантюрный сюжет, псевдо-народная фантастика, ироническая трактовка темы), как отрывки из повести „Ратмир и Светлана“ Ал. Ш шкова (в сборнике „Восточная Лютня“, 1824, стр. 63—80) или „Мечислан и Ростана. Русская сказка“ (1831) или „Рогнеда. Романтическая поэма“ Ив. Алякринского (1837). Интересно отметить омоложение некоторых старинных жанров. Так, В. Олин, напечатавший в 1813 году „Сражение при Лоре. Эпическую поэму из Оссиана“, написанную торжественным и архаическим александрийским стихом, через десять лет печатает две поэмы „Оскар и Альтос“ (1823) и „Кальфон“ (1824) на оссианические темы, примыкая к новой школе в самой метрической форме. В предисловии к „Оскару“ он оправдывается перед читателями: „Что ж касается до метра, то я предпочел стиху Александрийскому, неприличному, как мне кажется, сему роду сочинений, размер четырех-стопный ямбический, с вольными рифмами, как метр, заключающий в себе—по мнению моему—более быстроты и движения“... (II). И хотя отдельные случаи оссианических поэм, написанных четырехстопным ямбом, попадаются раньше (напр., Политковский в „Талии“, 1807), однако, рецензенты справедливо увидели в этом влияние новой школы (ср. О. Сомов: „Поэма разложена на длинные строфы или отделения, по образцу Поэм романтических“, С. О. 1825 г., 100, стр. 173). Сходные опыты встречаются в эти годы в „Мнемозине“ (I, 116—18, пер. В. Вердеревского), в „Соревнователе Просвещения“ (1824, ч. XXVIII, Писарев) и др. Еще в 1817 г. А. Мещевский перелагает „Наталью Боярскую Дочь“ Карамзина балладными хореями (4+3) и в 1818 г. „Марьину Рощу“ Жуковского амфибрахием в стиле медитативной элегии сентиментальной школы („Вечернее солнце, в потоке играя, бросало багрянец на светлых зыбях; и холм, и дубрава, и терем Рогдая, за тыном зубчатым—тонули в волнах. Задумчив—к потоку Услад приближался, любовь и веселье красавиц села; родными брегами Москвы любовался, где юность златая певца протекла. Окрестность одета была тишиною...“ и т. д.) Через девять лет в „Сириусе“ (1826) напечатаны отрывки из романтической поэмы Бестужева-Рюмина „Наталья Боярская Дочь“, и

выходит отдельным изданием другая поэма на ту же тему „Алексей Любославский“ Виктора Лебедева (1829), примыкающая к новой школе.

Развитие промежуточных форм иллюстрирует, напр., „Эраст, романтическая поэма“ Н. Орандаренко, „сочинение молодого питомца муз и Беллоны“ („Дамск. Журн.“, 1827). Рассказ о несчастной любви молодого учителя, незнатного, небогатого и меланхолического, к своей прекрасной ученице Алине повторяет старую тему „Новой Элоизы“ Руссо; исход — самоубийство Алины и бегство Эраста в монастырь — одинаково возможен, как в эпоху Карамзина — Жуковского, так и в поэме Байрона — Пушкина. Язык этой „романтической поэмы“ сентиментален и архаичен для пушкинской эпохи; даже имена героев указывают на прошлый век; четырехстопные ямбы привычно укладываются в куплеты по четыре стиха с перекрестными рифмами, несмотря на видимое старание автора соединять их синтаксическими переходами. Однако, вступительное описание монастыря, в котором скрылся разочарованный любовник, несомненно уже напоминает композиционное введение „Чернеца“ Козлова: „Вон там, где воет мрачный бор, и с давних лет, не умолкая, несутся воды между гор неукротимого Дуная, и грозною своей волной небрежно стены омывают Христа обители святой; там дни спокойствия вкушают отшельники мирских сует, и жизни скромной, безмятежной там щедро льется чудный свет, душеспасительный, полезной. Страданья верный там приют, всегда — для всех—гостеприимный. Туда несчастные идут на глас религии призывный...“ (57) Влиянием „Братьев-Разбойников“ и того же „Чернеца“ объясняется проникновение в биографию Эраста обычного для группы „семейных драм“ „мотива сиротства“: „Эрасту строгий рок судил на свет родиться сиротою.... Недолго мать его жила и счастьем с ним не насладилась; едва Эрасту жизнь дала, как в тот же час своей лиши лась. Один лишь только год отец в несчастьи сыном утешался, грустил, грустил и, наконец, душою пламенной умчался к супруге верной, в мир иной...“ (59). Такое влияние нового литературного жанра на архаический наблюдается и в других случаях. Напр. в „Пустынниках“ И. Орлова, повторяющих балладную строфу „Эоловой Арфы“, повествование, как в романтических поэмах, прерывается вставными „песнями“, написанными особым размером. В сказочной поэме Ив. Алякринского „Рогнеда“ (1837) мы находим вводное лирическое описание вечера („Уж было поздно: луч денницы края румянил облаков...“ 3) с обычным вопросом при появлениии действующего лица („Кто ж на коне — там в поле чистом — летит, как вихрь, взрывая пыль?..“ 3); экспозиция дается по примеру „Бахч. Фонт.“ в ряде вопросов, изображающих душевное состояние героя („С войны ль жестокой и кровавой он возвращается со славой? Иль сам от вражеских мечей несется он, стрелы быстрей? Нет, нет! Рогдай с неробким взором встречал всегда мечи в полях.... Но отчего ж так мрачен он, как полуночный небосклон?..“ и т. д., 4).

В стороне должен быть оставлен также и новый тип „комической поэмы“, возникший под влиянием первых глав „Евгения Онегина“ и „Домика в Коломне“. Вокруг „Евгения Онегина“ существует своя группа литературных спутников, довольно многочисленная—„Евгений Вельский“

(1828—29), „Котильон“ Н. Н. Муравьева (1829), „Гусар“ А. Башилова (ср. отрывки в „Пам. отеч. Муз.“, 1828), „Граф Томский“ (1840) и нек. др. [35]. По примеру указанных образцов, эти „романы в стихах“ обычно рассказывают забавный, нередко — незаконченный, анекдот из светской жизни, в котором отступления, связанные с иронической игрой сюжетом, существеннее, чем основное действие, и реалистические подробности городской жизни преподносятся в тоне непринужденной causerie и в обязательном ироническом освещении. Отчасти под влиянием поэм этой группы, отчасти независимо от него, но в результате сходных художественных устремлений, уже в конце двадцатых годов намечается новый поэтический жанр — реалистической стихотворной повести (реже — романа) с современным содержанием, вроде „Бала“ (1828) или „Наложницы“ (1831) Баратынского. Поскольку в этом жанре, как у того же Баратынского, не переводятся разочарованные герои и романтические мотивы любовной интриги, намечается возможность переходных форм, в особенности — в группе „семейных драм с кровавой развязкой“, в свою очередь тяготеющих к современной, реалистической обстановке: напр. „Нина“ Косяровского (1826), изображающая современного разочарованного героя и мечтательную девушку — городскую Татьяну, в него влюбленную, или безымянный „Каллимах“ (1831), рассказ на тему гусара-соблазнителя, с эффектной кровавой развязкой, или даже „Борский“ Подолинского (1829), о котором будет сказано подробнее. В особенности многочисленны эти переходные явления в конце литературной эпохи, когда влияние „южных“ и „восточных“ поэм ослабевает, границы жанра расшатались, и делаются разнообразные попытки выйти за пределы его шаблонных схем—ср. в этом отношении поэмы гр. Растопчиной, повести в стихах Ел. Шаховой, первые опыты в повествовательном роде Ап. Григорьева (напр., „Олимпий Радин“) и др.

Самое название нового жанра нельзя считать твердо установившимся. Обычный подзаголовок, как в „Кавказском Пленнике“, — „повесть“: „повесть в стихах“ или „турецкая повесть“ („Гассан-Паша“), „киевская повесть“ („Чернец“), „уральская повесть“ („Чека“), „донская повесть“ („Колдун“), „польская повесть“ („Эмилия“) и т. п., по примеру Байрона. Термин „лирическая поэма“, который вводится в современной научной литературе для обозначения синкретизма жанровых признаков, не употребителен в этом смысле в эпоху Пушкина: повидимому, он обозначал скорее особый повествовательный жанр, развившийся из торжественной оды, с расширенным повествовательным, историческим элементом (ср. „Лирические поэмы“ Ник. Неведомского, 1828: „Русский Орел“ и „Наполеон“). Термин „романтическая поэма“ в заглавиях также не встречается или встречается в старинном значении сказачной поэмы типа „Руслана и Людмилы“ (напр., в „Рогнеде“ Алякринского). Всего за год до появления „Кавказского Пленника“ Остолопов поясняет его в этом смысле в „Словаре древней и новой поэзии“ (ч. III, 1821; стр. 28—30): „Поэма Романическая“ (ср. в начале „Романический или Романтический“) „есть стихотворческое повествование о каком-либо происшествии рыцарском, составляющем смесь любви, храбрости, благочестия и основанном на действиях чудесных.... Содержание в ней бывает всегда забавное.... Лица, произво-

дящие в Романической поэме чудесное, суть: духи, волшебники, волшебницы, гномы, исполины и т. д. На Русском языке в романическом вкусе мы имеем написанную г. Пушкиным поэму Людмила и Руслан [36]. Новое значение название „романтическая поэма“ получает в литературной критике двадцатых годов, где оно становится постепенно техническим термином для обозначения нового литературного жанра, введенного в употребление Байроном и Пушкиным; его противоположность—поэма „классическая“ (или „героическая“). Широкое распространение этого нового значения показывает, напр., „Роспись Российским Книгам для чтения из Библиотеки А. Смирдина“ (1828) и два прибавления к ней 1829 и 1830 гг., где в отделе „Поэзии эпической“ имеются два подотдела „а) Поэмы героические“ и „б) Поэмы романтические“. В этом смысле, как технический термин для обозначения нового жанра, будем и мы в дальнейшем употреблять это новое название, условившись приберегать менее определенное „стихотворная повесть“ для реалистической повести из современной жизни вроде „Бала“ Баратынского и т. п.

ГЛАВА II.

Пушкин и его подражатели.

1.

В сюжетном отношении наиболее отчетливо очерчена группа „Кавказского Пленника“. Пленение европейца (русского) и жизнь его в экзотической обстановке мусульманского Востока, любовь туземной красавицы, попытка бегства, удачная или неудачная, образуют у подражателей Пушкина и Байрона прочный сюжетный остов, на который, как всегда, нанизываются отдельные композиционные мотивы, ставшие после Пушкина традиционными: описание мирного лагеря воинственного племени и первого появления пленника, биографическая реминисценция героя, сцена ночного свидания и бегства, описания природы и этнографические картины, в которых герой является в роли пассивного созерцателя, наконец - эпилог, заключающий личные воспоминания автора или патриотические мотивы. Наиболее заметным отклонением последующих авторов от общего источника является изменение развязки: герой и героиня связаны взаимной любовью — откуда возможность благополучного окончания рассказа, завершающегося свадьбой, или, при сохранении эффектного мотива смерти избавительницы,— попытка снять вину с героя. И то и другое изменение свидетельствует о вкусах читателей: как известно, критика ставила Пушкину в вину бессердечное отношение пленника к своей спасительнице (ср. письмо Пушкина кн. Вяземскому, 6 ф. 1823 г.; т. V, стр. 513).

Ближе всего к поэме Пушкина подходят „Пленники“ Н. Н. Муравьева и Д. Комисарова. „Киргизский Пленник“ Н. Муравьева (1828), судя по заглавному листу, рассказывает об „истинном происшествии Оренбургской линии“, однако, за исключением благополучной развязки, — в композиционной последовательности, всецело предопреде-

ленной поэмой Пушкина. Герой, уральский казак Федор, попадает в плен к киргизам во время ночного нападения кочевников на сторожевое охранение казаков. В киргизской деревне он пасет стада Котлубая и возбуждает любовь в сердце его дочери, прекрасной Баяны („девы гор", 39). Хотя он разочарован в жизни, как и пушкинский пленник, он отвечает ей взаимностью; вместе они бегут к казакам, и Баяна становится женой спасенного ею русского. В „Пленнике Турции" Д. Комисарова (1830) Жеонг („русский") ночью взят в плен турецкими наездниками („горцами"); в ответ на любовное признание прекрасной туземки он рассказывает ей, как у Пушкина, о другой, несчастной любви, опустошившей его душу. Тем не менее, бегут они вместе, с помощью подкупленного невольника. Во время побега турчанка погибает от пули преследователя, невольник тонет в реке, и только пленник переплывает реку и спасается в русский лагерь.

В движении рассказа Комисаров почти ни в чем не отступает от Пушкина; плохо владея стихом, он местами просто пересказывает четырехстопные ямбы Пушкина своими неуклюжими хореями. Он начинает с пленения героя: „Шум колеблющей дубровы раздавался над рекой. Пылью крытые оковы видит юноша младой. Чувств лишенный, пленник хладный на песке в цепях лежал.... Не видал он, как терзали, угроз их он не слыхал..." (7—8). Очнувшись, он думает, что все случившееся было сном, но, как у Пушкина, звук цепей напоминает о печальной действительности: „...При деннице, не мечта ли? так, очнувшися, сказал. Но ужасные железы! Звук тебе их доказал..." (8). Следует биографическая реминисценция, воспоминания героя, рассказ о разочаровании: „К друзьям мыслию стремился, но их не было с тобой, а с любовью ты простился еще в жизни молодой. Ты нашел везде измену: в любви пылкой и в друзьях. Уж никто не воспомянет дней веселых твоих..." (8—9). Первое появление прекрасной девы, описание ее внешности, изумление пленника повторяют традиционную сцену ночного посещения: „Вдруг Турчанка молодая, тихо крадучи, идет кривой узкою тропою в час полночный роковой.... Из под белой чалмы вьются кудри черные волной. Руки нежные трясутся с большой чашей золотой. Так предстала перед пленным в руках с пищей, дева, ты; его ж взорам изумленным кажут, будто все мечты! Но луна тут освещала ее гибкий стройный стан. Она ж взором выражала, не считал чтоб за обман" (10). Она предлагает ему пищу и говорит с ним на непонятном языке: „Дева нежно умоляет, чтобы голод утолил; но он слов не понимает, на нее взор устремил..." (10). Рассказ о любви турчанки к пленнику принимает традиционную форму обращения поэта к героине: „Чувством нежным упоенна, все забыла, дева, ты; о, минута та священна, как делишь с ним ты мечты!" (13). Она учит его своему языку: „Чужд язык сперва казался, язык веры и отцов, хотя молча изливался: для любви не нужно слов. Но теперь наречье, видно, одинаково для них..." (13). Следует любовное признание турчанки—у нее есть другой жених, нелюбимый, за которого ее хотят выдать насильно (повидимому - даже „два"!), но она любит только пленника: „Так однажды изливала дева чувства перед ним: «Ах! недавно я узнала, меня сватают двоим. Но милее кто быть может тебя, пленник молодой....

Я тебя всею душою, душой искренней люблю, вместе жить хочу с тобою: грусть оставь! люби!—молю»...“ (13). Как пушкинский герой, турецкий пленник связан прежней, несчастной любовью и отвергает красавицу: „...Но он горько улыбнулся в ответ девы молодой: в любви прежней обманулся и не ждал любви другой...“ „...Умереть дай мне в чужбине, умереть дай одному.... Ту подругу вероломну вспоминаю и теперь...“ (14—15). Описывается впечатление этих слов на турчанку: „Дева пламенные взоры тут бросала из очей, переменные укоры с состраданьем видны в ней. Онемелая стояла долго, долго перед ним и с слезами вдруг сказала: „Прости слабостям моим...“ (15). Второе свидание и бегство, следующие через небольшой промежуток времени, открываются описанием ночи: „Бледный флер покрыл природу, лучи солнца не горят! Месяц лик уставил в воду, звезды яркие блестят...“ (18). При появлении турчанки подчеркивается экспрессивная бледность лица: „Но вдруг эхо раздалося, шопот слышен и шаги, с тихим ветром пронеслося слово нежное: беги! И вдруг взором изумленным вдвоем деву увидал; в виде том изнеможенном он едва ее узнал... Так бледна она предстала, как пред смертью роковой, на руках плита блистала! Сзади молот же большой нес невольник подкупленный“ (19). Участие „невольника“ несколько изменяет характер сцены; но в соответствии с традицией подчеркивается, как апогей драматического напряжения, внезапное падение оков: „Искры сыплются, сверкают, и удар сильней упал! Вдруг железы ниспадают, и свободен пленный стал...“ (20). Жеонг спасается из плена, переплывая реку: „И потом реки уж волны сечет быстрою рукой...“ (22). На другом берегу он видит русского часового и приближается к лагерю: „Одинок Русский в тумане на желанный брег взошел, он бежит и на кургане часового вдали зрел...“ „Часовые перекликались, охраняв геройский стан...“ (23). Эпилог, как у Пушкина, заключает личные воспоминания поэта, рассказ о будущих замыслах и патриотические мотивы: „...К тем брегам я прилечу, где война, мятежи бранны, где гул ядр не умолкал, воспою Дунай я славный, Русской в славе где сиял...“ (24). Промежутки повествования, в тех же местах, как у Пушкина в „Кавказском Пленнике“—между первым появлением турчанки и признанием, между признанием и последней встречей — занимают описания природы и этнографические картины; например, картина грозы в горах, к которой „пленник Турции“ относится с байроническим презрением, проявляя величие духа, достойное кавказского пленника: „Из-за туч гром раздается! Летят молнии стрелой! В вековой уж дуб несется от дождя орел младой. Рога к заду суковаты приложив, олень бежит.... Но и пленник презирает бури свист и ветров вой...“ (17); или — нападение „горцев“ на мирного путешественника, с излюбленным у подражателей мотивом—пленения арканом: „Путешественник несчастный от их рук не избежит, и не видит, как опасный на главу аркан летит...“ (13). Таким образом, в неуклюжем, сокращенном и как бы поспешном изложении „Пленник Турции“ повторяет все те эффектные мотивы пушкинского рассказа, которые прежде всего обратили на себя внимание читателя и были подхвачены литературной модой. Не нашли себе отклика только широкие живописные картины природы и быта экзотического Кавказа и большие лирические отрывки, посвященные любовным признаниям пленника и черкешенки.

„Киргизский Пленник" несколько свободнее в своем отношении к пушкинскому тексту и вводит самостоятельные мотивы: например, картина боя и пленение Федора, ночное бегство Федора и Баяны и ночная погоня киргизов, преследующих беглеца (см. ниже, гл. III, 2). Он вводит мотив одиночества старого Котлубая, покинутого дочерью — правда, по примеру „Бахчисарайского Фонтана" (одиночество Гирея после смерти Марии): „Но гложет сердце удалое богатыря тоска-печаль и ярость адская... и жаль ему Баяны черноокой. Он часто, бедный, слезы льет, и часто ночью в тьме глубокой ее манит, ее зовет — напрасно все!..." (45). Тем не менее, он также повторяет все наиболее существенные и эффектные мотивы „Кавказского Пленника". Так, по примеру Пушкина, поэт изображает ночной лагерь киргизов и их „беседы": „В кружок киргизы средь огней уселись.... Они, не умолкая, о бранных сечах говорят, биваки дедов вспоминая, о удальцах их молодых и страшном вольном их разбое, другие, в грезах роковых, покрыты чепком, спят в покое..." (15). Они поют, как предписывается литературной традицией, „киргизскую песню" („Но вдруг безмолвье— и летит батыря песня удалая. Киргизская песня: Живем, отважные в горах, питомцы счастливой свободы..."). Несколько отрывков в начале поэмы посвящены изображению боевой жизни киргизов: „...Кинжал, товарищ неизменный, и вороненая стрела, и лук, берестой оплетенный, на нем тугая тетива, да шашка острая, стальная, киргизцев украшают строй..." При этом сохраняется излюбленная ситуация — ночное нападение на путника: „Не раз их меткая стрела путь чужестранца прерывала, и смертью грозною она в стране чужой его венчала; не раз их смелая рука не дрогла резать старика" (ср. „Бр. Разб."), „и юноша, любовью полный, бывал добычей удальцов... Но вдруг с Уральских берегов его глотали быстры волны! Иной страданье дней влачил в плену, работой отягченный..." (13—14). Федор попадает в плен во время боя, описание которого вводит новые мотивы; но затем судьба его напоминает судьбу героя пушкинской поэмы: „...Теперь он раб.... Лишь только свет забрезжет в поле... а он уж должен поневоле пасти киргизские стада..." (24). В этом месте рассказа обычная биографическая реминисценция в довольно туманных чертах рассказывает о прошлой жизни молодого казака—его „разочаровании": „Так, пленник грустный и усталой, не жди возврата в ту страну, где он, во цвете лет, бывало, вкушал восторгов тишину, где пылкий час самозабвенья в приветах ласковых летал, и где минуты наслажденья как мчались, он не замечал. Его лелеял огнь лобзаний и быстролетной неги сон; но потерял златое он средь обольстительных желаний. Как сон, мелькает перед ним теперь все прежнее, былое, и счастье резвое, младое, навеки распростилось с ним!" (22). Сцена свидания открывается обычным вводным вопросом: „...Но кто таинственной тропой, как тень могильная, мелькает, покрыта белой пеленой?.." (36). „...И зрит Баяну пред собой—лица не видно: пеленой оно закрыто..." (37). Признание красавицы и ответ пленника следуют в обычной форме обмена лирическими монологами (или „ложного диалога"): „Люблю тебя... увы! давно терплю любви моей мученье! И мне судьбою суждено делить с тобою наслажденье. Мне скучно, милый, без тебя: я все грущу и изнываю, и ночь не сплю, совсем нет сна, повсюду

о тебе мечтаю..." (38). В самой форме лирических обращений встречаются обороты речи, напоминающие поэму Пушкина: „О, д е в а г о р! уединенный, я также чувствую любовь..." (39). „Н е п л а ч ь, Уралец милый мой! Я возвращу тебе свободу..." (40). Картина бегства и счастливая развязка опять отклоняются от основного образца.

При более свободном развитии основной темы возможно сближение „пленников" с поэмами других групп. Так, „Пленник" П. Родивановского (1832) начинается с обычного рассказа о том, как герой, донской казак, попадает в плен во время турецкого похода. На улицах Бургаса, где томятся русские пленники, он обращает на себя внимание прекрасной гречанки. Мы имеем диалогическую сцену взаимных признаний (14—18) с традиционным обращением: „Ах, Русский, Русский, я молю"... (16) и обещанием помощи: „Я принесу тебе кинжал и давних битв булат ужасный"... (17). В дальнейшем, без всякой мотивировки, место действия меняется: гречанка сообщает пленнику, что турки решили на следующий день посадить его в башню, откуда она спасет его на лодке. Беглецы добираются до русского сторожевого охранения—опять традиционный мотив спасения пленника: „Он видит: по хребтам Балкана грядут знакомые полки, он видит: скачут казаки вдоль опустелых хат селений..." (28). Казак возвращается в русские войска, а по окончании похода гречанка благополучно становится его женой. Победоносный исход войны мотивирует традиционный патриотический эпилог: „Победы глас, звучи! звучи! Колосс поник к стопам без боя, и уж лежат у ног героя Адрианополя ключи"... (32); ср. также: „Чу! это наш Орел летит с своими страшными полками..." (27). Изображение темницы—башни, окруженной водой—сближает этого „Пленника" с „Шильонским Узником" Жуковского, причем отсутствие убедительной мотивировки, при введении этого нового для пушкинской традиции мотива, свидетельствует о том, что автор соблазнился ситуацией „узника в темнице", повторяющейся в другой группе поэм (см. ниже, гл. II, 4), а также — распространенным мотивом бегства любящих в челноке (ср. „Разбойник" П. Машкова, „Гассан-Паша", „Хаджибей", „Зальмара" и др.). Спасение узника из темницы влюбленной в него женщиной (обычно—дочерью или женой его врага) представляет тему, родственную пушкинскому „Пленнику" (ср. „Корсар" Байрона). Развитие этой темы, дано напр., в поэме „Любовь в тюрьме" (1828) под очевидным влиянием „Корсара" (см. ниже, гл. IV), а также в „Богдане Хмельницком" Максимовича (1833), где прекрасная полячка, Мария, дочь пана Чаплицкого, спасает Богдана из тюрьмы накануне казни, благодарная ему за сохранение жизни отца, которого он пощадил по ее просьбе. Ту же ситуацию, подсказанную уже историческими источниками, использовал К. Рылеев в своей думе „Богдан Хмельницкий" (1822).

Перенесенный в иную обстановку мотив пленника-раба и прекрасной туземки может сближаться с группой „гаремных трагедий". „Беглец" Вельтмана, интересный в этом отношении, пользовался в свое время некоторой популярностью: он появился в отрывках уже в 1825 г. (С. О. 1825, ч. 103) и выдержал два отдельных издания (1831 и 1836). Герой, молодой казак Леолин, бежит из России, переплывает Дунай, минуя сторожевые посты, и, спасенный из волн

караимом-контрабандистом, попадает в рабы к богатому греку в Галаце. Между ним и дочерью грека, прекрасной Миррой, разыгрывается обычный любовный роман, осложненный вмешательством третьего лица, отвергнутого жениха Алджида, из рук которого молодой невольник спасает прекрасную Мирру. Новые мотивы вводит развязка: описание чумы в Галаце и смерть любовников от прикосновения зараженного Алджида. С традицией Байрона-Пушкина Вельтман особенно связан в первой части поэмы. Так, по примеру „Кавк. Пл.", в начале поэмы изображается сторожевой казак—один из мотивов пушкинской поэмы, получивших особенное распространение у подражателей: „...И молча ходит часовой вдоль берега во тьме ночной; во взорах, в слухе опасенье, в ружье заряд скрыт боевой, малейшим шумом он тревожит вниманье верное свое; то под приклад возьмет ружье, то на плечо его положит.... Едва лишь шум—он встрепенется, иль у разъездных казаков о стремя сабля вдруг забьется, иль оклик по цепи постов рекой протяжной пронесется, он остановится и ждет, покуда шум и страх пройдет..." (3). Пушкина повторяет прощание Леолина с родиной: „...Прощай же, родина моя, и тихий Дон, и две могилы, и друг несчастный!.." (6). Отношения Леолина и Мирры неоднократно напоминают черкешенку и пленника: „Близ Мирры скоро понял он язык ее—язык Эллады..." (33) „...Передавал их языку любви напевы счастливой родины своей..." (34). „...С какими чувствами участья, с какою жалостью немой Гречанка всем словам внимала; как взор с блестящею слезой и вздохи от отца скрывала..." (33). Таинственное преступление в прошлом, заставившее героя покинуть свою родину (ср. также отрывки, не вошедшие в отдельное издание, „Пол. Звезда" на 1832 г.) и разочарование в людях сохраняются в поэме Вельтмана, как традиционные для героя биографические черты: „Что мрачной памятью моей к больному сердцу я приближу? Лишь век младенца золотой.... Первоначально я любил людей любовью беззаботной; но долго ли я с ними жил без немощей, как дух бесплотной? О, память! Душу не волнуй! Вы не Иосифа ли братья! Как ваши пламенны объятья! Как нежен, сладок поцелуй! Слова любви в устах готовы, но вижу я златые ковы..." (16—17). Впрочем, Леолин не „пленник", а „раб", не „пастух", а „садовник"; он попадает не в горный аул, а в обстановку восточного гарема, причем появление нового действующего лица, старого грека, отца Мирры (тип „восточного паши", антагониста героя) приближает поэму Вельтмана к сюжетному построению „гаремной трагедии" (см. ниже, стр. 230).

В более отчетливой форме эти гаремные мотивы выступают в „Зальмаре" Павла Иноземцова (в альманахе „Утренняя звезда" 1834 и отдельно 1837). Махмету Аге приводят прекрасного пленника, молодого германца. Дочь Махмета, Зальмара, чувствует к нему любовь и призывает его на ночное свидание. Они бегут в челноке, но настигнуты погоней; пленник бросается в море, а Зальмара сходит с ума и доживает свои дни в гареме с несчастным отцом. В „гаремных трагедиях" другого типа, где героиня—не дочь, а жена старого „паши", мотив бегства сохраняется, но в роли „пленника" выступает молодой возлюбленный героини, напр., ее прежний незнатный любовник и т. п. (см. ниже, стр. 229).

В поэме Ник. Данилова „Огин" (1830) развязка—немотивированное убийство из ревности—построена по типу семейных драм („Цыганы" — „Чернец" Козлова — „Борский" Подолинского), но встреча героя и героини и отношение между ними стилизовано по типу „Кавк. Пл.". Он—молодой грек, „изгнанник" (56), „безвестный беглец" (57); она—знатная турчанка, дочь бея. Согласно установившейся традиции, поэт называет свою героиню „девой гор" („взглянула робко дева гор", 55), а героя „невольником молодым" (ср. обращение возлюбленной—„приду, невольник молодой", 58, 60; „скажи, невольник молодой", 63; „скажи, невольник милый, мне", 61). Сам Огин называет себя при первом свидании с прекрасной Зораимой невольником („невольник бедный я", 56), хотя для читателя, знакомого с героем из первой части поэмы, где описывается его детство и юность, это наименование совершенно неожиданно. В сцене свидания образ Зораимы также навеян литературной традицией: „...Я скрылся в тайном ожиданьи: и вижу—дева из кустов идет в турецком одеяньи; как легкий дух, среди песков ее не видно и следов... Закрыта длинным покрывалом, она тогда явилась мне, как в дивном, непонятном сне волшебным, чудным идеалом..." „Но не бежали уж волнами ее жемчужные власы, и не клубились над плечами, и не скрывались под кудрями стыдливой юности красы"... (52—54).

В „Разбойнике" Петра Машкова (1828) и „Пещере Кудеяра" С. Степанова (1828) мотивы „пленника", представленные в большом числе, сплетаются с мотивами „разбойничьих" поэм: взаимное тяготение этих групп объясняется тем, что, при условии пленения разбойниками, меняется главным образом внешняя обстановка действия, тогда как сюжет может быть развернут по типу „Кавк. Пл.". Впрочем, в обоих поэмах традиционная сюжетная схема подверглась значительной переработке, и знакомые действующие лица, выступая в новых ролях, появляются перед читателем в любопытном травести.

В „Разбойнике" П. Машкова Мстислав, разлученный со своей возлюбленной Марией, попадает в плен к разбойникам. Мария отправляется его разыскивать и схвачена той же шайкой. Мстислав, уже обжившийся в плену и пользующийся доверием разбойников, решает спасти прекрасную незнакомку, которую сперва не узнает. В подземелье, где томится пленница, происходит сцена признанья; они бегут в челноке и тонут в Волге во время бури. С Пушкиным Машков совпадает в целом ряде традиционных мотивов. Напр. мотив разочарования в прошлом: „Там, там во днях беспечных, прежде, волшебным верил я мечтам и обольстительной надежде, и покровителям—духам..." (15). „Но горько с милыми растаться, на свете сирым изнывать, надежде сердцем не вверяться и смерть себе в отраду звать! Вот—жизнь моя!—Я увядаю, как цвет без тени, без дождей, и равнодушно ожидаю конца нерадостных мне дней, конца тоски своей ужасной"... (16). „Я схоронил в груди желанье, душою радость разлюбил с тех пор, как тяжкое страданье я в страстном сердце заключил: с тех пор, в туман как отдаленный помчал тоску о незабвенной..." (24). Или—пленник любуется мрачными и величественными картинами природы: „Но пленник, грустною порою, любил бросать свой мрачный взгляд на скал чернеющийся ряд, или за час перед грозою он замечал, как ветр ревел,

как туча небо помрачала, на Волге черный вал шумел, и ярко молния блистала...“ (12). Картины природы сменяются, как обычно, этнографическими картинами, напр. привала и мирной беседы разбойников: „Он видел буйные беседы на бреге волжских удальцов.... когда они, перед собой расклав огни, сидя пируют, прикрыты бурками, толкуют об остроте своих мечей, о битвах в сумраке ночей...“ (12). При этом повторяется ночная сцена—разбойник, плывущий по реке за добычей: „Или, когда в часы ночные, оставив берега крутые.... разбойник входит в утлый челн, по влаге яростной ныряет, то вверх всплывет, то утопает, и, скрытый мрачной темнотой, летит с добычею домой...“ (12). Интересно, что выступая в роли спасителя заключенной в темнице Марии, Мстислав приобретает некоторые внешние признаки черкешенки-избавительницы: перенесение сюжетной функции пушкинской героини на героя Машкова механически влечет за собой перенесение соответствующих описательных мотивов. Ср., напр., его внезапное появление в темнице и неизбежный вводный вопрос: „Но кто украдкою, тайком, железным стукнув чуть замком, ко деве крадется...?“ (20). Затем, в особенности, описание внешности неожиданного спасителя, с некоторыми традиционными мотивами, напоминающими черкешенку в сцене ночного посещения (...„кудри“... „падают волной“...): „Кто сей, молчание хранимый, пришлец?—Потуплен взор младой, он полон мрачною тоскою; блестит слеза в его очах; как шелк, на юноши п л е ч а х, ложатся волосы в о л н о ю...“ (21). Наконец, экспрессия лица, подчеркивающая сильный аффект, неизбежная в последней сцене—перед бегством: „Безмолвен, мрачный и унылый, как хладный мрамор над могилой, Мстислав над пленницей стоял...“ (33).

В более резкой форме перенесение традиционной сюжетной роли и связанных с нею описательных мотивов на необычных действующих лиц может быть отмечено в „Пещере Кудеяра“ С. Степанова. В прозаическом предисловии автор сообщает о своих источниках: о разбойнике Кудеяре он знает из Карамзина, а также из народного предания саратовского края; в числе сподвижников Кудеяра Карамзин упоминает боярского сына Симонова, которого автор отождествляет, не без остроумия, с другом Кудеяра Симоном, согласно местному преданию утонувшим в Симоновом ручье. Этого Симона-Семенова, в угоду литературной традиции, автор превращает из друга и сподвижника Кудеяра, в его п л е н н и к а. В роли освободителя пленного юноши выступает сам атаман разбойников; он относится дружелюбно к своему пленнику, выспрашивает его о любовной тайне и, наконец, узнает причину его страданий: Симон любил Марию, которую похитили разбойники во время его отъезда на войну с крымскими татарами. Кудеяр, похитивший Марию и воспылавший к ней любовью, самоотверженно возвращает другу его возлюбленную, но Мария всетаки умирает, и Симон (как черкешенка Пушкина) бросается в ручей.

Судьба пленника рассказывается в „Пещере Кудеяра“ по общей композиционной схеме „пленников“. Поэма начинается с описания ночи на берегу Волги: „Уснула Волга в берегах. Луна, восставши над рекою, то в ней любуется собою, то скроет шар свой в облаках...“ (7). Следует внезапное появление разбойников и традиционная разбойничья песня: „Но вот и полночь миновалась; вдруг, все проснулось,

вдалеке чернеет лодка на реке, в окружность песнь певцов промчалась. Песня разбойников:..." (8). Первое появление пленника в лагере разбойников описывается по шаблону Пушкина: „Они выходят и ведут младого пленника: унылой, казалось, он не примечал, что он свободу потерял, свободу, чем все в жизни мило..." (8). Вводный портрет дает традиционную внешность разочарованного героя: „В его лице могли читать, что в нем тоской убита сила, что он утратил радость дней..." (8). Биографическая реминисценция рассказывает в общих чертах историю его разочарования. „Давно ли жизнью молодой он расцветал в стране родной! Давно ли пил любви дыханье, приветам счастия внимал! Тогда б он миром обладанье на жребий свой не променял. Теперь, с душою отравленной, всех в жизни радостей лишенный, взирает равнодушно он на то, что вольности лишен..." (9). Вместо черкешенки утешителем пленника является сам Кудеяр: таким образом на атамана разбойников переносятся мотивы, прикрепленные у Пушкина к образу черкешенки-освободительницы. Кудеяр грустит вместе с Симоном: „Проходят дни, и их полет не примечает пленник юный: с душой растерзанной, угрюмой, он жадно чашу бедствий пьет. Его страданьем побежденный к нему питает Кудеяр участья непритворный жар. Но верить счастью разученный ему не платит пленник дань пол-омертвелою душою.... И часто Кудеяр его под сею ивою находит; он с робостью к нему подходит и тихо сядет близ него. Души возвышенные чувства разбойник, но умел питать: с ним вместе плакать, с ним вздыхать он мог без примеси искусства..." (12—13). Выступая в роли черкешенки, разбойник Кудеяр перенимает от нее сентиментальные черты; автор обращается к нему, как Пушкин к своей влюбленной героине: „Что стало, Кудеяр, с тобой? Куда твое веселье скрылось? Ты часто грустен и порой теснится вздох в груди высокой. Забыт и промысел жестокой, и кубок без вина стоит; не у бедра твой меч широкой, и мрачно на него глядит злодей, уже закоренелой, и с нетерпеньем шевелит рукой, лишь пред тобой несмелой..." (14). Наконец, общее настроение сцены любовного признания между черкешенкой и пленником с наивной прямолинейностью переносится подражателем на лирическую беседу Кудеяра и Симона, в которой пленник рассказывает своему спасителю о любви к „другой": „Был вечер. Сонная струя лениво месяц отражала.... Погружены в себя самих шли Кудеяр и пленник юной; в лице у каждого из них видна печать тоски угрюмой.—На камне диком у ручья безмолвно сели—и напрасно старался, голову склоня, скрыть пленник из очей прекрасных слезу, упавшую на грудь. „Нет, Симон, тщетно обмануть ты б друга захотел вниманье! Не престает души страданье тебя снедать; но позабудь, хотя на миг, в объятьях друга, печали, горести твои, и от сердечного недуга для счастья снова оживи!" И юноша к нему склонился на грудь, к своей груди прижал, несчастный будто позабылся, и, наконец, ему сказал: „Нет! не ожить моей надежде, не быть тому, что было прежде. Нет, Кудеяр! Напрасно ты горячей дружества рукою изгладить хочешь те черты, которые передо мною всегда, везде и в самом сне.... Таил я долго в глубине моей души любви мученья—причину горестей моих и слез невольного теченья..." (15—16). По типу пушкинских эпилогов построено

автобиографическое заключение поэмы—автор посетил пещеру Кудеяра и видел Симонов ручей: „Бродил я часто под горой, где, с рокотаньем исторгаясь, источник Симона бежит, внимал ему, как он шумит,—с ручьями быстрыми сливаясь"... (22). Интересно, что промежутки повествования, рассказывающие о жизни Симона в плену, заполнены также описаниями волжской природы, стилизованными под традиционный для кавказской поэмы горный ландшафт: „Вдали тянулися рядами хребты озолоченных гор. Какие вдруг встречает взор природы дикой здесь картины: нагорные лесов вершины, почти касаясь облаков, казалось, память сохраняют первоначалия веков"... (11).

Запоздалую вариацию на пушкинскую тему представляет стихотворный рассказ Ивана Раевича „Русский воин на горах Кавказа. Быль из преданий старины" (в сборнике „Досужные вечера", соч. Ив. Раевича, 1839). Несмотря на введение новых мотивов в развязке, общая форма сюжета остается неизменной. Во время Кавказского похода в русские войска попадает юноша, конечно — разочарованный „страдалец", который, „жизнью грустною томимый", летит „с восторгом в дальний край" (44). С самого начала он мечтает уже о традиционной встрече с пушкинской черкешенкой: „...Или, быть может, молодая мне дева сердце подарит, во мне затихнет горесть злая, душа любовью загорит..." (44). Действительно, в поединке с черкесом он попадает в плен, и победитель влечет его на традиционном аркане в горный аул: „Аркан, распутавши, как нитку, на жертву юную метнул, свѣпивши (?) витязя в накидку путем кровавым потянул, и чрез бугры, скалы, стремнины и через острый ряд камней с добычей мчится он в равнину..." (51). В дальнейшем рассказе автор идет своими путями, сохраняя лишь основную ситуацию—любовь черкешенки к пленнику. Черкесы приветствуют своего храбреца и предлагают ему на выбор любую из дев аула Согласно „обычаю" (!), черкес вручает своей избраннице меч, чтобы отрубить им голову пленника. Черкешенка спрашивает русского, от чьей руки он хочет принять смерть, и когда он вручает ей меч вторично, она объявляет, что полюбила его, и их обоих уводят на казнь.

Тема пленника, подобно другим романическим темам, укрепившимся в русской байронической поэме („разбойник", „узник", „отшельник" и т. п.), неоднократно возвращается у поэтов двадцатых и тридцатых годов более или менее эпизодически и независимо от традиционного сюжетного оформления. При этом обычно воспроизведение тех или иных мотивов, связанных у Пушкина с общим сюжетом „Кавк. Пл". Так, в стихотворениях Пустельгина („Мои Пенаты", 1837) помещен поэтический отрывок под заглавием „Пленник" (23—32). Герой, плененный горцами, стоит на берегу Терека, вспоминает о своей невесте, оставленной на родине, в России, пытается бежать из плена, переплывает реку, но его настигает вражеский выстрел. Пушкина напоминает прежде всего изображение раздумия одинокого пленника перед величественной картиной Кавказских гор. „Бывало Пленник одинокой глядит с вершин горы высокой, как вихрь в скалах шумит летучий, как над главой грохочет гром—где молния блестит над тучей: там житель скал, орел с орлом, над Пленником перекликался.... И Пленник

там в ночи скитался, судьбой на веки отдаленный, какой то грустью отягченный, с громад глухих седых вершин, главу свою склонив на грудь, там Пленник с высоты один глядел меж гор на дальний путь, о родине святой мечтая...“ (28). В большой поэме А. Шидловского „Гребенский Казак“ (1831) мотив бегства из плена повторяется два раза. В первый раз бежит из русского плена старый уздень, воспользовавшись, подобно пушкинскому герою, отъездом в поход мужского населения казацкого села. „Однажды утром, за рекою, завидя наших узденей, казаки бросились толпою, как прах летучий, на коней.... И мигом опустел аул.... Вокруг меня лишь старцы, дети, да жены хищников лихих...“ (24). Во второй раз сын старика попадает в плен к казакам, и его освобождает родная сестра, прекрасная Замира, бежавшая раньше из дома отца с полюбившим ее казаком. Кавказская обстановка поэмы Шидловского подсказывала неоднократно сближения в мотивах с „Кавк. Пл.“: можно отметить в стихотворном прологе описание сторожевого казака: „Все спит. В редеющем тумане лихой казак сторожевой беспечно дремлет на кургане, к луке склоняся головой. Но сон обманчив Черноморца—он слышит шелест ветерка и пробужденная рука равно погибельна для Горца, как Ляху—сабля Запорожца.... И лишь у брега всплывет враждебная глава: блеснула сабля,—и катится во глубину реки она, и кровью хищника дымится Кубани светлая волна...“ (10). Наконец, в „Запорожцах“ Д. фон-Лизандера (1840) молодой Гайда приводит в Сечь свою возлюбленную, прекрасную Салгиру, переодетую турецким пленником. Для первой сцены автор воспользовался описательным введением „Кавк. Пл.“; ср. изображение мирной станицы и воинских „бесед“: „Кругом, у входа куреней бойцы седые забавлялись рассказам юных усачей и дням прошедшим улыбались.... Бойцы младые говорили про жаркий бой, про звон мечей, про быстроту лихих коней,—и звуки пламенных речей седые думы шевелили...“ (6); и дальше—появление Гайды и молодого пленника: „...А юный пленник недвижим, лишь очи прыгают и блещут...“ (7). Картина мирной станицы еще раз повторяется во II части: „Уж солнце пышно озаряет шумящий Днепр, зеленый лес. Прозрачно блещет свод небес, и чайка в воздухе летает. Толпы собралися. Рассказы седых и дряхлых усачей про молодецкие проказы, про удаль быструю коней, про грохот ружей христианских, про бурны битвы на стенах, в татарских, ляшских, басурманских и разных мира городах текущей речью разливались...“ (31). Этнографические картины из жизни запорожцев воспроизводят традиционные темы „воинских игр черкесов“, напр. — казак верхом: „А кто отважней казака, когда, прыгнув на скакуна, широкой степью он несется? То вдруг пригнется над седлом, то с визгом быстро оборвется, повиснет дерзко под конем, вспрыгнет и с шашкой обернется. Его татарин не догонит: он пропадет в траве густой, там дико вскрикнет, там застонет, а выстрел грянет за спиной...“ (34).

С совершенно иной стороны подходит к „Кавк. Пл.“ Александр Шишков 2-й, один из наиболее ранних и упорных подражателей манере Пушкина. „Отрывок из описательной поэмы: Лонской“ (в сборнике „Опыты“, стихотв. А. Шишкова, 1828) оставляет в стороне сюжетные элементы „Кавк. Пл.“: сохраняется несколько описательных отрывков

и лирических отступлений, близко примыкающих к манере Пушкина и нанизанных на знакомую фигуру современного меланхолического героя-путешественника. „Кавк. Пл.“ в таком освещении превращается, как это казалось возможным уже кн. Вяземскому, в бессюжетную „описательную поэму“ по типу „Чайльд-Гарольда“. Лонский, как и герой Пушкина, добровольный изгнанник, променявший столицу на дикие красоты Кавказских гор: „Уже изгнанник добровольный, среди угрюмых, диких скал, приметно Лонский забывал забавы жизни своевольной. Военный шум, и грохот бурь, и горцев дикие набеги, и неба чистого лазурь, и гор нетающие снеги, и все, все нравилось ему, все к чувствам свежим пробуждало...“ (3). Наблюдения Лонского, как и наблюдения пленника, дают желанный повод для этнографических картин: „В шатрах татарских внемлет Лонский суровых чад Кавказских гор всегда занятный разговор; их неприязненные нравы читает в черных их глазах, в движеньях, в поступе, в словах и в буйном шуме их забавы. Чеченец зол: его рука приучена к убийствам тайным, любовь от сердца далека; он страшен путникам случайным: коварство, месть—его закон; чеченцу не знакома жалость, и гордо презирает он труды и тяжкую усталость...“ (4). Этнографические картины завершаются традиционной „чеченской песнью“ (5). Путешествие Лонского позволяет поэту развернуть картину Кавказских гор: „Оставил Лонский, наконец, чеченцев дикие пределы, где часто он с улыбкой смелой в бою приветствовал свинец. Пред ним, на небосклоне ясном, белеет ряд высоких гор; на их величии прекрасном он останавливает взор. Прелестен вид природы дикой, громады камней вековых, как остов страшный и великой; в ущельи узком между них, прорывши силой бег свободный и камни целые катя, Кавказа буйное дитя, несется—Терек многоводный...“ (6—7). По контрасту с этими впечатлениями, вводится традиционный биографический отрывок, с неопределенными реминисценциями, говорящий о разочаровании героя. „Когда, измученный страданьем, волненьем пламенных страстей, холодной завистью людей и долгим, тщетным ожиданьем благословенных, ясных дней, нещастный вдруг познает радость, печальным сердцем отдохнет.... так Лонский, с радостной душой, увидел вдруг с горы Крестовой луга, цветущие красой, и небосклон и воздух новой...“ (7—8). Не забыты также у Шишкова привычные для кавказской поэмы торжественно-патриотические мотивы: „...Исчезла буйная свобода Кавказа дерзостных детей.... Приосенил орел двуглавый вершины исполинских гор...“ (5—6). Намечен и автобиографический эпилог с воспоминаниями поэта о путешествии по Кавказу: „Страна! где щедрая природа дала обильною рукой все блага роскоши земной для недостойного народа. Арагвы шумной берега! Сады Кахетии небесной! Коснется ль вновь моя нога до вашей зелени чудесной? И скоро ль летнею порой, склонясь под персик ароматной, засну дремотою приятной на груди белой, благодатной, моей грузинки молодой?“ (8). Таким образом, несмотря на отсутствие центрального для „Кавк. Пл.“ повествовательного сюжета, поэма „Лонской“ воспроизводит важнейшие описательные и лирические мотивы своего образца, сохраняя их композиционную функцию и обычное место, как отрывков, в рамке идеального целого—романтической поэмы.

По этому же типу воспринимались современниками многочисленные журнальные отрывки оконченных, но до нас недошедших поэм, а также недоконченных или только задуманных: они повторяют отдельные наиболее запомнившиеся мотивы „Кавк. Пл." в традиционной композиционной функции—описательного вступления, вводного портрета героя или героини, лирического отступления или эпилога, и т. п., и должны были мыслиться, как части неясного в сюжетном отношении идеального целого. Так, П. М. Кудряшов, рано умерший „певец картинной Башкирии, быстрого Урала и беспредельных степей киргиз-кайсацких" печатает в „Вестнике Европы" (1826, №№ 9—10) и в „Памятнике отечественных Муз" на 1827 г. отрывки из повести: „Абдрахман", заключающие описание „воинских игр башкирцев", „башкирскую свадебную песню" и автобиографический эпилог, построенный по типу пушкинских: „Во мне ты, Муза, оживила воспоминанья прошлых дней, со мной, игривая, бродила, где грозный исполин Рифей.... главой скрывается своей.... Со мной спускалась ты в долины, садилась на брегу ручья.... И слушала простой напев башкирских юных милых дев..." (№ 10, 123). Тому же рано умершему поэту принадлежит „Сетование киргиз-кайсацкого пленника" („В. Е.", 1828, № 4, 278—79). М. Барановский, в отрывке из поэмы „Гречанка" („Сев. Минерва", 183, 53—56), описывает воинские игры черкесов, а также красоту кавказской природы и кавказских дев, их пляски и песни; ср., в особенности, стр. 54: „Люблю тебя, черкес проворной, с блестящей шашкою в руке, как на коне под буркой черной стрелою мчишься с гор к реке; или, отвагою пылая, при свете лунном, в тишине, седые волны рассекая, плывешь с колчаном на спине; и на пороге сакли дымной люблю беседовать с тобой о жизни дикой и пустынной, о жизни прадедов простой, о славных подвигах военных, о удальстве лихих коней, о селах, градах разоренных, преданьях родины твоей...". В свою очередь И. Алякринский, в исторической поэме „Ольга или осада Коростеня" („В. Е.", 1827, № 2) изображает древлян времен Ольги традиционными мотивами этнографических картин из кавказской поэмы Пушкина. Ср. воинские игры древлян: „...Играли там между собой: то метки стрелы в цель пускали, скакали через ров и холм, иль на конях лихих верхом друг друга в беге обгоняли..." (126); или—древляне верхом: „Его богатство—конь лихой и нож на поясе широкий, лук крепкий, стрел колчан стальной, он за добычей рвы глубоки быстрее молний прелетал..." (125); или—„беседы" во время привала: „...На пнях сидели почернелых, воспоминали прежни дни..." (127). В описании татарского праздника („Сабан: отрывок из стихотворной повести", см. „Календарь Муз" на 1826) неизвестный автор переносит те же описательные мотивы на инородцев—татар: „...Там хвалят бранную узду, то меткость выстрелов пищальных, и стрел летучих быстроту, и шашек гибких свист прощальный. Пищаль татар верна, метка..." и т. д. (37—39). От таких описательных и лирических отрывков недалеко до тех бесчисленных самостоятельных стихотворений, посвященных описанию Кавказа, сторожевых казаков, столкновений казака и черкеса, грузинских и чеченских песен и т. п., которые свидетельствуют о господствовавшем в 1820-ых и 1830-ых годах эпидемическом увлечении Кавказом, как экзотической литературной темой. Как известно, Пушкин, положивший

своим „Кавк. Пл.“ начало этому увлечению, поддерживает его в цикле лирических стихотворений 1829 года, которые явились результатом поездки на Кавказ („Кавказ подо мною...“, „Монастырь на Казбеке“, „Делибаш“, „Обвал“ и др.) [37].

О популярности „Кавк. Пл.“ могут свидетельствовать и стихотворные пародий—„Московский Пленник“, повесть в стихах Ф. Соловьева (1829) и „Калмыцкий Пленник. Отрывок из романтической поэмы“ Ż. Z. (Н. Станкевича и Н. А. Мельгунова) („Молва“, 1832, № 75, стр. 297—98). „Московский Пленник“, как видно уже из отзывов современников („Атеней“, 1829, ч. IV. стр. 316), не был воспринят, как пародия на поэтические приемы Пушкина или его подражателей: это—комическое травести такого же типа, как иронико-комические поэмы классической школы, в котором сюжет, композиционные мотивы и обороты речи романтической поэмы снижаются путем перенесения в тривиальную, будничную обстановку. Герой, молодой провинциал, житель Калуги, попадает „в плен“ к московским игрокам и проигрывает все свое состояние. Ему помогает деньгами полюбившая его московская красавица. В ответ на ее признание он говорит ей о „любви к другой“: у него невеста, покинутая им в Калуге. В праздничный день („семик“) во время гулянья, красавица помогает молодому калужанину бежать на тройке из Москвы от преследующих его кредиторов. Поэма состоит из двух частей, последовательно воспроизводящих движение действия у Пушкина. В начале поэмы автор вводит нас в игорный дом: „В обширной комнате, на стульях. друзья веселые сидят... Сыны безделья говорят о наслажденьях жизни вольной, о чаше светлой и раздольной, о даме пик, о двойке треф, о красоте Московских дев, воспоминают их напев и восхваляют град престольной. Текут часы, часы утех, вино и пунш, bon mot и смех...“ (5). Следует внезапное начало действия—появление нового игрока с „пленным“ провинциалом: „Но вдруг дверь настеж—и Москвич, друзей пирующих приятель.... «Вот—Калужанин!» он сказал...“ (6). Пленник, пьяный, как и другие гости, находится в тяжелом „забвеньи“: „Но Калужанин молодой, с отяжелевшею главой, от хмеля пьяный и немой, приветствий их почти не слышит, и от усталости чуть дышет.... И долго был провинциал в самозабвении глубоком...“ (6—7). Проходит и здесь, как у Пушкина, мотив воспоминанья и прощанье с прошлым: он—„раб“, он остается среди игроков: „...Он пьет—и скоро головой склонился к рюмке налитой. — Прощай, Калуга, край родной! О матери, отце, невесте он позабыл в сем страшном месте. Он пал!“ (8). Красавица является проигравшемуся Калужанину в обычной обстановке сцены „ночного посещения“, при лунном свете; вместо „сосуда целебного“ в ее руке—„червонцы“; сцена открывается обычным вводным вопросом: „Но что при отблеске луны, среди всеобщей тишины, на мостовой вдали мелькает, и, как казалось, направляет шаги к квартире игрока?.... Чуть озаренная луной, девица к пленнику подходит; взор на несчастного возводит и боязливою рукой, с улыбкой нежной и живой, ему червонцы предлагает.... Но он забыл богатый дар: он просьбе девушки не внемлет...“ (14). Следует, как у Пушкина, противопоставление душевного состояния влюбленной красавицы—и озабоченности не „разочарованного“, а „раззоренного“ Калужанина: „...Еще впервые счастье, радость познала дева в жизни сей

и испытала жар и сладость любовных, умственных затей. Но Калужанин раззоренный любви ее не отвечал; долгами карт обремененный, он все для жизни потерял...“ (18). За первым свиданием следует длительный промежуток, замедление рассказа, занятое, как у Пушкина, „этнографическими картинами“: „Казалось, пленник постепенно к несчастной доле привыкал...“ (19). Калужанин наблюдает московскую жизнь: „...И ежечасный шум и гул, и повсеместный караул, и рынки с разными вещами, и даже сайки с калачами, все было ново для него, все странным пленнику казалось.... Но Калужанина вниманье народ московский привлекал, меж москвичей он наблюдал их жизнь, дела и воспитанье...“ (21). При всем том он сохраняет свою озабоченность—отражение разочарованного равнодушия байронического героя: „Но молодой провинциал с каким-то тайным огорченьем, с каким-то тайным сожаленьем на все веселости взирал“ (25).

Вторая часть поэмы открывается, как у Пушкина, лирическим обращением к влюбленной героине: „Ты поняла, краса девиц, мечты любовных наслаждений...“ (27). За любовным признанием красавицы, в обстановке ночного свиданья, следует равнодушное молчание героя: „Но молодой провинциал сидел, как истукан бездушной, и с видом грусти равнодушной словам красавицы внимал. Он вспомнил все, что прежде было...“ (29). Он рассказывает своей спасительнице о невесте, оставленной им на родине, в Калуге. Сцена заканчивается по схеме „Кавк. Пл.“ на рассвете: „Светло и радостно всходило великолепное светило, когда, с слезами на глазах, с тоской ужасною в сердцах, они в безмолвии простились и скоро, скоро разлучились...“ (33). Бегству Калужанина предшествует картина народного праздника и гулянья с обязательной „хороводной песнью“ (37). Слушая песню девушек, игрок „помышляет о побеге“, когда является его избавительница. И вот он уже мчится на тройке и приближается к границам родной губернии—как пушкинский „пленник“ к левому берегу Терека: „...Уж глаз его не отличает и на последней церкви крест. Уж переехал он границу Калуги с древнею Москвою. Уж в стороне своей родной...“ (40).

В противоположность „Московскому Пленнику“, стоящему на грани между подражанием и пародией (иногда, быть может, не намеренной?), „Калмыцкий Пленник“, очевидно, задуман, как чисто литературная пародия на популярную романтическую поэму. Самое появление этого отрывка в „Молве“, издаваемой Надеждиным, придает ему понятный современникам смысл—полемического выступления против русских „романтиков“. Начало напоминает скорее „Онегина“—герой „едет“ на почтовой тройке из Петербурга в провинцию: „Этьен и бледный и печальный, расставшись с Питером, летит.—Бубенчик, будто стон прощальный, протяжно в слух его звенит...“ Следует психилогический портрет героя с обычными биографическими мотивами—разочарования, несчастной любви в прошлом: „Он в первом цвете жизни, молод, но, ах! узнал уже любовь, любовь несчастную, и холод в его душе остался вновь. Он едет, бедный, погляди-ко, как он печалию томим. И сердце пусто, сердце дико, как степь, которая пред ним. Печален он...“ Как обычно, далее приводится „песня ямщика“, на которой пародия обрывается. Таким образом, сюжетные сближения с „Пленником“ Пушкина, намеченные в заглавии, остаются неиспользованными, но самая „отры-

вочность" вступления—две страницы, образующие начало „главы I", за которым не следует никакого продолжения, есть также прием пародии на заполнявшие журналы и альманахи „отрывки" из незаконченных „романтических поэм".

Пародию на романтические мотивы „Кавказскаго Пленника" заключает, между прочим, литературная сатира Мих. Дмитриева, известного своей полемикой с кн. Вяземским по поводу „Бахч. Фонтана". „Люцеферов праздник. Романтическая каррикатура" Мих. Дмитриева М. 1828 (перепечатано в „Стихотворениях" М. Дмитриева, ч. II, 183—224) изображает поэта и Мефистофеля на шабаше ведьм. Среди других фигур литературного Брокена появляется „романтическая красавица", разыгрывающая со своим возлюбленным патетическую любовную сцену по примеру пушкинской черкешенки: „Как рада я, что здесь местечко нашла в сторонке от чертей, где, тайный друг души моей, могу сказать тебе словечко: Люби меня! Никто, поверь, еще не крался черноокой к моей постели одинокой в полураствореннyю дверь..." Ответ любовника пародирует разочарованную позу байронического пленника: „Подруга жизни! Это дело! Невинна ты, как серна гор! Но, ах! в душе сей охладелой не отражается твой взор! Исчерпал я сей жизни сладость! Я кубок жизни пить устал! Увы! я рано отжил младость, и рано жизнь я разгадал!..." (стр. 20).

2.

Романтические поэмы, примыкающие к „Бахчисар. Фонт." не имеют традиционного сюжетного остова. С Пушкиным они связаны не сюжетом, а прежде всего—живописной обстановкой действия—гаремом: таково было, как известно, первоначальное заглавие пушкинской поэмы. Вместе с Пушкиным большинство его подражателей сохраняет также центральные фигуры восточного „паши" и гаремной пленницы, его любимой жены (или дочери). Но отношения между действующими лицами, мотивирующие трагедию гаремной пленницы, существенно иные. В поэме Пушкина герой стоит между двумя женщинами—любимой пленницей, отвергающей его любовь, и постылой любовницей, преследующей его своей привязанностью; за исключением стихотворных повестей Баратынского „Бал" и „Наложница"-„Цыганка" ни одна из романтических поэм не повторяет темы „мужчины между двумя женщинами", причем у Баратынского схема сюжета получает существенное видоизменение в том, что Оленька любит Арсения, и Вера отвечает на любовь Елецкого (в „Бахч. Фонт.", в противоречии со всеми традициями, нет ни одного случая взаимной любви). Подражатели Пушкина возвращаются к более обычному распределению действующих лиц, господствующему, напр., у Байрона: герой, его возлюбленная, антагонист (отец или муж героини). Сохраняя, таким образом, центральную тему — любовь паши к заключенной в его гареме красавице (сбивающейся то на Зарему, восточную женщину, то на Марию, пленную христианку), романтические поэмы по новому мотивируют трагический исход этих отношений: введением традиционной фигуры молодого любовника гаремной пленницы, выступающего в роли соперника старого паши или в более редких случаях—

похитителя его дочери. Первый случай мы можем обозначить условно, как „тип Гюльнары", второй—как „тип Зюлейки", хотя непосредственное влияние байроновских поэм устанавливается лишь в редких случаях и, во всяком случае, уступает влиянию „Бахч. Фонт.". Поэмы первой группы допускают сближение с группой „Кавк. Пл." (ср. „Беглец" Вельтмана и „Зальмара" Иноземцова); в особенности в тех случаях, когда в роли счастливого любовника гаремной пленницы выступает, как обычно, бедняк, чужестранец или пленник. Как и в первом круге произведений, влияние Пушкина не ограничивается общим тематическим сходством в изображении обстановки действия или отдельных действующих лиц, но переходит на конкретные композиционные мотивы, типичные ситуации и даже—словесные клише.

Ближе всего к „Бахч. Фонт." в этих деталях—безимянная поэма „Гассан-Паша. Турецкая повесть", напечатанная в „Сыне Отечества" в 1840. Гассан омрачен думой; он любит прекрасную невольницу-гречанку, но теперь она как будто охладела к нему, и он подозревает измену. Хан пробуждается из своей задумчивости и идет в свой гарем—там он находит обезглавленного евнуха, и записку прекрасной гречанки, бежавшей с милым в челноке. Но беглецов успевают настигнуть в море и утопить по повелению паши. Одинокий Гассан остается доживать свой век среди постылых ему жен. Дворец его заброшен. Поэма заканчивается традиционным мотивом — описанием одинокой могилы Гассана.

Сходный сюжет использован Ознобишиным в книге „Селам или язык цветов" (1830). „Селам"—это ботаника для дам, заключающая объяснение символического языка цветов. К изящным ботаническим таблицам приложены пояснения, переведенные с немецкого и написанные прозой; поэма Ознобишина образует поэтическое вступление, рассказывающее о происхождении Селама. Красавица черкешенка Зара томится в гареме влюбленного в нее Паши и посылает Селам (венок из цветов, составляющий письмо) возлюбленному Альманзору, которого она заметила с кровли дворца. Судьба героев остается неясной: поэт удачно пользуется обычной недосказанностью романтической поэмы, чтобы оборвать повествование на изобретении Селама и, сославшись на народное „предание", намекнуть в неясном заключении на трагическую судьбу влюбленных.

В „Хаджибее" Н. Гербановского (Одесса 1833—написано в 1829 г.) прекрасная турчанка Зюлемма любит бедного рыбака Бека, но отец продает ее в гарем Хаджи-бея. Она становится любимой рабыней Бея, но томится в его гареме и бежит оттуда в надежде вернуться к отцу. На берегу моря она встречает молодого Бека, который признается ей в том, что из мести убил ее отца, и тут же на ее глазах закалывается. Зюлемма тонет в челноке в момент, когда ее настигает погоня. Хаджибей остается в живых, оплакивая любимую рабыню. Заброшенный дворец и могила Бея образует традиционный исход повествования, за которым следует патриотический эпилог в духе „Кавк. Пл." (см. выше, стр. 72).

Счастливый исход имеет, в виде исключения, „Зюлейка" Варвары Лизогуб (1845), самая поздняя из поэм этой группы. Здесь молодая султанша Зюлейка, овладевшая всецело мечтами своего господина, признается ему в том, что попрежнему грустит о своем первом воз-

любленном, от которого она была оторвана слугами султана. Разгневанный Гирей велит казнить изменницу, но верный негр, которому поручено зашить ее в мешок и бросить в воду, спасается с Зюлейкой на челноке и освобождает ее из мешка как раз в то время, когда прежний возлюбленный подплывает к дворцу в надежде увидеть прекрасную султаншу. В начале поэмы эпизодическая вводная сцена изображает пляски одалисок и появление в гареме новой пленницы, Леилы, возбуждающей внимание султана—мотив, который не получает никакого дальнейшего развития.

В другой „Зюлейке" П. Чернолутского („Невск. альбом", 1839) и в поэме „Багир-Хан. Татарское предание" М. Горева (Вильна, 1842) героиня является не женой, а невестой хана (тип Марии). В „Зюлейке" хан Ибрагим просит у Гассана руки его дочери Зюлейки; возлюбленный этой последней, молодой Халяф, стоит во главе повстанцев; восстание не удается; Халяф и Гассан казнены разгневанным Ибрагимом, Зюлейку приводят в гарем, где она умирает таинственной смертью. („Раз Ибрагима извещают — кинжал Зюлейку поразил; но кто убил? того не знают... навек злодейство мрак сокрыл", 194). В поэме „Багир-Хан" соперником властителя (хана „Баки") является его собственный сын; отец сватает Зельмиру для сына, но, переведя ее в свой дворец, бросает сына в темницу и думает насильно овладеть его невестой. Отец Зельмиры устраивает восстание, во время которого хан погибает; восставшие освобождают его сына из темницы и возводят его на престол; но Зельмира из боязни ненавистного брака утопилась в море. Поэма заканчивается патриотическим эпилогом, повествующим о завоевании русскими „Баки" (ср. выше, стр. 72). Сходный сюжет, повидимому, намечался в неоконченном отрывке из повести: „Взятие Азова" (Альманах „Цефей", 195—207). Здесь прекрасной Зюлейке, дочери азовского паши Сулеймана, грозит союз с злобным Акбаром, другом ее отца. Зюлейка тоскует, идет к своей подруге Намуне и велит ей позвать возлюбленного, Селима. Имена и мотив сватовства, как завязка действия, напоминают „Абидосскую Невесту"; однако, отсутствуют другие сближения в деталях. Вместе с тем отрывок приближается к другой группе гаремных трагедий—к типу „Зюлейки", где героиня является не женой, а дочерью „паши".

Поэмы этой группы, как было указано, допускают сближение с „Кавк. Пл." и его кругом. Сюда относится до некоторой степени „Беглец" Вельтмана, в котором, однако, как и в других поэмах группы „Пленника", отсутствует специально гаремная обстановка, характерная для „Бахч. Фонт." и соответствующих подражаний. В „Зальмаре" Иноземцова эта обстановка на лицо—ночное свидание в саду гарема с помощью доверенной рабыни; с „Бахч. Фонт." автор совпадает в изображении страданий одинокого отца, виновного в несчастьях дочери, а также—в заключительной картине разрушенного дворца Махмета. Изображение сумасшествия Зальмары, после гибели возлюбленного, обнаруживает влияние другого образца — последнего свидания Мазепы и Марии в „Полтаве" („Ты не отец, ты мне чужой, так сам суди, зачем скрываться? Послушай же, старик! порой в глухую полночь я украдкой хожу на этом берегу.... Стыдись, седая голова! Как не понять? Мои слова так ясны...", 126).

Наконец, в поэме „Любовь в тюрьме“ (1828) та же трагедия разыгрывается между старым Омаром, его дочерью Гюльнарой и Селимом, вождем повстанцев, заключенным в темницу. Поэма написана под сильном влиянием „Корсара“; однако, из „Бахч. Фонт.“ автор заимствует целый ряд мотивов гаремной трагедии (см. ниже, стр. 233, 35), между прочим — рассказ Гюльнары о судьбе ее матери, христианки, любимой пленницы Омара (тип Марии Потоцкой, см. ниже, стр. 236).

Гораздо менее отчетливы мотивы „гаремной трагедии“ в следующей группе поэм: сохраняя обстановку „гарема“ и тему „пленницы“ и „паши“, они дают этим темам различное сюжетное оформление. Так, в анонимной „Гречанке“ (1827), написанной под впечатлением восстания греков, автор хочет, прежде всего, изобразить душевную драму героини, гаремной пленницы, оторвавшейся от родных и полюбившей угнетателя. Поэма начинается с изображения осады турецкого города восставшими греками. Гаремные пленницы рады близкому освобождению, но гречанка Зара, попавшая в плен к турецкому паше Омару, полюбила его и имеет от него ребенка: вот почему она не может от чистого сердца желать победы своим сородичам. Победители-греки врываются в город, во главе их—ее прежний жених Ольдестан; он убивает Омара и его ребенка и освобождает свою подругу, которая следует за ним против воли. „Хиосский Сирота“ Платона Ободовского (1828), основанный на истинном происшествии из истории того же греческого восстания и напечатанный поэтом с благотворительной целью—чтобы помочь мальчику Костаки, бежавшему из турецкого плена и попавшему в Россию,—рассказывает о судьбе этого Костаки, который, после разрушения родного Хиоса, был продан в гарем жестокого Ахмета и бежал оттуда вместе со своей матерью под защиту русских. В исторической поэме „Вступление на престол князя Александра Тверского“ Конст. Бахтурина (1833) любимая невольница татарского хана, Зара, спасает полюбившегося ей русского князя и возвращает ему отеческий престол. О популярности „гаремных“ тем свидетельствует, наконец, присутствие вставных эпизодов такого рода в двух описательных поэмах—„Карелии“ Федора Глинки (1830) и „Поэтических очерках Украйны, Одессы и Крыма“ Ивана Бороздны (М. 1837). В первой поэме (стр. 10—19 и 23—42) монах, по происхождению грек, рассказывает героине повести, заточенной инокине Марфе Иоанновне Романовой, о своей любви к прекрасной турчанке Леиле, обращенной им в христианство, за что разгневанный отец отрубил ей голову и бросил героя в темницу. В „Очерках“ Бороздны письма XI—XII заключают эпизод, озаглавленный: „Мирза и Арнаут“; он повествует о судьбе гречанки Фатимы, похищенной мирзой Ибрагимом во время разбойничьего набега, и ее дочери, прекрасной Ашики, которую спасает арнаут Ламбрико, во время набега арнаутов на татарскую деревню—причем молодой герой, плениший Ашику, оказывается, в конце концов, ее потерянным братом и погибает в бою, а она уходит в монастырь. Место действия маленькой поэмы—южное побережье Крыма, и рассказ основан будто бы на местном предании (скала Девы). Во всяком случае, положение христианки Фатимы в гареме мирзы напоминает судьбу Марии Потоцкой (ср. ниже, стр. 236 — 37).

Тема „гарема“ и „гаремной пленницы“ намечена также в целом ряде незаконченных отрывков, группирующихся вокруг „Бахч. Фонт.“ Сюда относится, напр., отрывок „Отъезд Гирея“ в стихотворениях Ивана Ильича Танеева („Уединенная лира“, 1833), изображающий любовь Заремы и Гирея („...Прелестная Зарема грустит под сводами гарема, грустит, что край оставил сей ее возлюбленный Гирей...“, 186—97). Стихотворения Ив. Картавцова („Невинные занятия на бережке Снежедка“, М., 1832) заключает, между прочим, короткий рассказ о молодой рабыне хана, прекрасной Зареме, которую хан долгое время щадил, тронутый ее невинностью („Зарема младая в Гареме жила, и хан, почитая, не делал ей зла...“); но вот однажды хан задумал насильно овладеть ею во сне; пробужденная, она вырывает у него кинжал и убивает себя (стр. 24—28). В „Стихотворениях“ Веронова отрывок „Октай“ изображает монгольского хана, скучающего в своем гареме, на ложе прекрасной и когда-то любимой рабыни: „Тревожен он на ложе сна, устал от неги упоенья и дум иных душа полна, и движет новое волненье морщины грозного чела. Вотще шатер сияет златом, каменья искрами горят.... Сурово взорами ласкает красу жены угрюмый хан...“ (81). В „Галатее“ (1829 г. ч. X, 158—59) неизвестный автор описывает „Гарем“ и его прекрасную пленницу: „Прелестные подруги воздушны, как зефир, порхают, стелят круги, то вьются, то летят, то быстро станут в ряд. Меж тем, в дыму кальяна, влюбленный сибарит роскошно возлежит“... „Но где Гарем, но где она, моя прекрасная рабыня? Кто эта юная богиня, полунагая, как весна?“ Еще более многочисленны, конечно, те чисто лирические стихотворения, рассеянные по журналам, альманахам и собраниям стихотворений, в которых отдельные мотивы „Бахчисарайского Фонтана“ — красота крымской природы, ханский дворец и фонтан, пленница и т. д.— являются предметом лирических раздумий, вне всякого отношения к сюжету „гаремной трагедии“

С сюжетной схемой „гаремной трагедии“ связаны постоянные композиционные мотивы, заимствованные из „Бахчисарайского Фонтана“. Наиболее прочной является завязка: мотив задумчивости Гирея, окруженного толпой безмолвных слуг, и группа мотивов развязки: одиночество Гирея после смерти любимой пленницы, покинутый дворец, могила. В самом развитии действия между поэмами существует довольно большое различие, и только немногие этапы отмечены традиционными и повторяющимися ситуациями.

Ближе всего повторяет экспозицию „Бахч. Фонт.“ автор уже названной анонимной повести „Гассан-Паша“: изображая в начале рассказа задумчивость паши, он сохраняет ряд наводящих вопросов. „Какою ж тяжкой думой он так озабочен, омрачен? Какое облако печали в груди властителя лежит? Какую грусть он в ней таит? Иль снова страсти заиграли его суровою душой и просят жертвы роковой? Давно ль еще средь нег и лени искал одних он наслаждений? Давно ли гордое чело и улыбалось, и цвело?.... Уж не заносит ли кинжал над ним коварная измена? Или готовит тайный яд? Уже не бунтом ли кипят умы и буйная свобода?.... Или смутил его Стамбул какой-нибудь внезапной вестью? Нет, дух крамол в умах уснул...“ (719). В соответствии с типичным для пушкинской поэмы композиционным движением,

поэт возвращается к прошлому, чтобы рассказать историю любви хана к его прекрасной невольнице: „С тех пор изнеженный властитель, забыв прелестных жен обитель, у ног невольницы лежит, любовью страстной к ней горит. Ей сердце, чувство, все вниманье, все мысли заняты его, и девы каждое желанье законным стало для него...“ (722). После этой обширной экспозиции следует начало действия—хан отправляется в гарем.

В других поэмах повторяется та же традиционная ситуация—в начале рассказа, или, по крайней мере, в начале самостоятельной главы. Так, например, в „Хаджибее“: „...Раскинут белый был шатер. Джи-Бей сидел и мутный взор пленялся моря гладким долом! На голове—роскошный фес, обшитый жемчугом и златом с луной серебряной. Бей весь в наряде пышном и богатом.... Из уст его клубился дым, зефиром легким уносимый;—полузадумчивый пред ним стоял его Эвнух любимый!.. Бей думал... думал много дум... То весел был,.. то вновь угрюмый...“ (32). „...Чубук он отдал...“ (35). Или в „Зюлейке“ П. Черноглутского: „Один с тоскующей душою, страданьем внутренним томим, на грудь поникнув головою, сидит влюбленный Ибрагим.... Народа храброго властитель сдружился с мрачною тоской; венчанный славою воитель забыл он меч булатный свой.... Дает он знак. Вельможи входят к нему с покорной головой и робко взорами обводят владыки грозного покой...“ (180). Точно также в „Зальмаре“ П. Иноземцова: „Бешмет набросив разноцветной, сидит властительный Махмет и перед ним струей приветной кипит и пенится шербет. Задумчив Ага: с нетерпеньем в гарем не поспешает он...“ (15). То же—в „Селаме“ Ободовского: „...В своем Киоске, одинокий, сидел Паша и пил шербет; от Зары он одни упреки доселе слышал за привет; томимый ревностью, с досады, отбросил дымный он кальян; сверкают раздраженны взгляды—в них месть горит восточных стран...“ (45). Более краток автор поэмы „Любовь в тюрьме“: „И усладительный шербет и дым через мунштук янтарный в задумчивости пил Омар...“ (8). В „Багир-Хане“, написанном неуклюжими хореями, сохраняются все основные элементы этой вводной ситуации: „Хан роскошный в тишине отдыхал охранной и мечтал в тревожном сне о любви коварной, коей язва на яву сердце растравляла и в коварную главу думу поселяла. Он таинственно тот жар сокрывал к Зельмире, и неистовый булгар рад был дать все в мире за взаимный сердца вздох, томность, трепетанье, прелесть девственных тревог, чувств очарованье...“ (6). „Хмуря брови, хан курил, влагой запивая, дым из уст его клубил, в окна вылетая.... Подает Хан знак уйти всем без исключенья, лишь Визирю подойти выслушать веленья...“ (15).

Но особенно интересно распространение этой вводной ситуации за пределами тех поэм, которые в сюжетном отношении приближаются к типу „гаремной трагедии“. В поэме „Одиссѣй, или две достопамятных эпохи в жизни Али-Паши“ (1831) мы находимся еще на восточной почве, хотя собственно гаремные мотивы (разговор паши с любимой женой Марией и гречанкой Акриви, матерью Одиссея) отступают на задний план перед изображением исторической личности Али-Паши Янинского и его столкновений с молодым Одиссеем, впоследствии—известным вождем восставших греков. Вся экспозиция поэмы—спасение

Одиссея заступничеством матери— разыгрывается на фоне традиционной вводной ситуации: „Дымя янтарь, тиран вздыхал (злодей ужасный всей вселенной!). С чела пот градом упадал и быстро взор окровавленный метал на трепетных рабов. Что сделалось с Али-Пашею? Иль страх трясет его душею?..“ (5). Дальше: „Молчал, глаза в бровях скрывая, густой дым клубом испуская, и, наконец, чубук потух. Тогда невольник торопливой чубук приемлет молчаливо...“ (6). Еще дальше: „...Сам, снова в думу погрузясь, дал знак рукою горделиво, — и важно, низко поклонясь, все удались торопливо...“ (7). Еще дальше: „...Опять янтарь в устах дымится.... На одр роскошный возлегает, и, дым из уст своих клубя, пришлиц беспечно ожидает:..“ (8). То же—во второй части поэмы, в начале сцены между Али и Одиссеем: „...Гнев, злоба, ненависть, печали сокрыты чувства рисовали на пасмурном челе его...“ (54). В „Основании города Казани“ Александры Фукс (1836) собственно гаремные сцены отсутствуют; но когда героиню приводят к старому хану, сцена между ними открывается традиционной завязкой: „В дворцовой длинной галлерее стоит украшенный д и в а н (!); на нем сидит безмолвно хан, еще вчерашнего мрачнее. Вокруг его сидят друзья, султаны с длинными усами, муллы, ахуны и князья, и длинными двумя рядами растянут весь придворный штат. Ничем недвижимы стоят, едва заметно их дыханье, как будто слышат что в молчаньи. И вот молчанье Хан прервал...“ (54—55). Та же ситуация, однако, может быть с незначительными изменениями перенесена на христианского вельможу. Ср., например, вводную сцену в поэме Е. Барышова „Еврей“ (1837)— Мазепа в задумчивости над телом умершей возлюбленной: „Схватившись за власы рукой, глядя вокруг себя свирепо, с какой то бешеной тоской, сидел задумчивый Мазепа. Ряды готических колонн держали комнатные своды...“ (7); еще ближе—в начале сцены смерти Мазепы: „Перед Мазепой на столе блестел стакан большой с шербетом. В раздумьи мрачном на него глядел изменник. Он был бледен. Как змеи, у него на лбу лежали черные морщины. Огонь в глазах его потух...“ (81). Или—в „Запорожцах“ Лизандера (1840), где традиционная поза переносится на запорожского „батьку“, перед которым стоит виновный сын: „Потупя взор, Буран сидел, объятый думою суровой. Лик старца, синий и багровой, огнями мрачными горел. Он трепетал, как грозный дуб трепещет в бури полуночной. Он рвал усы, он грыз свой чуб...“ (42). Или—с ослаблением некоторых характерных симптомов „мрачного паши“ — в отрывке из „неконченной поэмы“ Д. Веневитинова (Сочинения, ч. I, 1829), где завязкой повествования на историческую тему должна была служить задумчивость молодого русского князя: „Средь терема в покое темном, под сводом мрачным и огромном.... князь Федор окружен толпою бояр и братьев молодых. Но нет веселия меж них. В борьбе с тревогою немою, глубокой думою томясь, на длань склонился юный князь, и на челе его прекрасном блуждали мысли, как весной блуждают тучи в небе ясном...“ (стр. 10).

Мотивы развязки—одиночество паши после смерти любимой пленницы, запустение дворца, могила—сохраняются в поэмах на тему „гаремной трагедии“, как удобная форма лирического исхода. Мотивы „Бахч. Фонт.“, как всегда, наиболее полно представлены в поэме „Гассан-Паша“. Ср. одиночество паши после казни гречанки: „...Но

трусти бремя еще в груди Паши лежит: всесокрушающее время ее с собою не умчит.... Теперь ему весь свет постыл, как одинокий келий житель, всегда он мрачен и угрюм, ни с кем не делит тайных дум..." (731). Подобно Гирею, он ищет забвенья в боях: „Уже о жизни не жалея, он там лишь только не грустил и страшно кровью багрянея, повсюду ужас разносил..." (732). Поэт переходит затем к опустевшему дворцу Гассана: „Все миновалось. А дворец.... стоит, как хладное кладбище; где прежде цвел его гарем, там уж не встретишься ни с кем.... там ныне в светлый день весны степной волчец и терн колючий в уединении растут, и робкий зверь, иль змей шипучий меж них украдкою ползут..." (733). Описание могилы Гассана напоминает „Бахч. Фонт.", в особенности—заключительным сравнением: „Там близко тихая могила, где тлеет прах его костей, и надпись врезана на ней, чтобы в молитвах не забыла об нем любовь его друзей.... Где кедр, да темный кипарис над ним ветвями обнялись. Два брата так над третьим братом, в чужой, далекой стороне, раз, помню, плакали при мне" (732). Ту же последовательность мотивов (кроме последнего) сохраняет „Зальмара" П. Иноземцова: „....Угрюмо проводит жизнь седой Махмет; безрадостной могильной думой полна душа его, и нет теперь ни в чем ему отрады. Богатство, славу он презрел; увы, то бедные награды за то, что в дочери имел и потерял он без возврата..." (121). „...Роком угнетен, безмолвный, одичалый, мрачный, он будто тигр Сахары алчный, неукротим, ожесточен. В одном он ищет наслажденья: то смерти пир иль звук оков, и часто от его веленья слетают головы с рабов..." (121). „...Много дней прошло — Махмета мрачное чело все безотрадней становилось; в чертогах Аги поселилось безмолвие; в его садах тропинки дикою травою давно уж заросли..." (128). Более кратко перечисляются мотивы развязки в „Хаджибее": „...И с той поры, молва вещала, со дня на день Бей унывал, и песнь рабынь не ликовала, и бубен в праздник не звучал. А через год все было дико, не суетились там толпы, лишь обвилися повиликой, полуразрушившись, столпы! Где дом?... где сад?... там вид печален"... (59). Следует описание могилы бея: „...Джи-Бея памятник там был!.. Лишь только ветра тихий шопот меж Хаджибейских стен летал, и волн привольных дикий ропот брега пустыни оглашал" (59). К нему непосредственно примыкает патриотический эпилог: „Но скоро Русская десница, в своих намереньях чиста, взвилася, будто соколица, и знамя Русского креста в степи пустынной водрузила..." (60). Двумя последними моментами ограничивается и „Багир Хан": „Башня на холму стоит—памятник прибрежный. Ханский труп под ней лежит местью пораженный.... А Кавказ под сединой из за туч взирает, море как шумит волной, плещет и стенает..." (32). „В нем Ермолов сокрушил скопищ возмущенье..." (35) и т. д. В то же время „Любовь в тюрьме" сохраняет обычную формулу: „Над нею сдвинулась могила. Дворец Омаров опустел..." (91).

Из числа традиционных мотивов, неоднократно возвращающихся в середине повествования, более или менее прочным является только мотив „Мариной светлицы", озаренной сиянием лампады, где гаремная пленница скрывается от своего властителя. В „Селаме" этот мотив встречается в своей первоначальной, восточной форме, прибли-

жаясь к „Абидосской Невесте“ Байрона (п. II, стр. V): „Но где она в приюте скромной цветы, как свежие, блестят; с златых курильниц благовонной алоя дышет аромат. Все говорит: „Еще недавно я здесь была!“—Но где ж она? Иль утром, райской птичкой, рано она порхнула из окна...“ (46). Остальные поэмы следуют непосредственно за „Бахч. Фонт.“. Так, в особенности „Любовь в тюрьме“, в рассказе о матери Гюльнары: „...Пред ней свирепость потеряв, Омарова гордыня пала; и мать соперницы не знала. Ее мольбою преклонен, позволил ей Христов закон обвороженный мой родитель; и в первый раз в его обитель сошло незримо божество, и осияли мрак чертога и чистой веры торжество, и слава истинного бога...“ (45). Но сама Гюльнара, живущая в гареме, как любимая дочь Омара, находится также на положении героини, и на нее переносятся черты Марии Потоцкой: „Гарема строгие уставы не простирались на меня; невольниц гнусный охранитель не смел зайти в мою обитель, где я, свой дух уединя, с единоверною рабыней, окружена была святыней и тенью матери моей...“ (48). Эпизодический рассказ, отмеченный выше в „Очерках“ Бороздны, также изображает любимую пленницу-христианку в ее одинокой светлице: „В богато убранном покое, в углу, на парчевом налое, поставлен крест. Над ним висит старинный образ без оклада—и ярко перед ним лампада, как сердце, верою горит. Там, приподнявши к небу руки, младая пленница в слезах, с молитвой тихой на устах ему свои вверяет муки...“ (183). Интересно и здесь отметить широкое распространение традиционной ситуации за пределами гаремных тем. Так—в поэме „Чека“ Фед. Алексеева (1828), где изображается возлюбленная казака-разбойника, тоскующая о своем милом: „На образ девы пресвятой она подъемлет взор унылый, и полон взор ее слезой, и сколько дум в слезе той дышет! Восторг высокий, неземной, в ней чувства мирные колышет молитвой тайной и святой...“ (17 — 18). „В углу светлицы, где струей, блистая ярко на окладе, огонь пред ликом пресвятой в хрустальной теплился лампаде, сидела Софья...“ (21). Также—в „Переметчике“ И. Косяровского (1832), поэме из эпохи Барской конфедерации, где героиня, прекрасная молдаванка, дочь господаря, тоскует о своем возлюбленном, Казимире Пулавском: „Везде огни потушены, и только деве благодатной, в углу, под ризой золотой, чуть теплится огонь лампадной, вожженый девою земной. Увы! с напрасными мольбами, в душе несчастия полна, пред той иконою она стоит, облитая слезами...“ (39). Сохраняется традиционная ситуация и в поздней поэме „Бренко“ С. Костарева (1848): „Перед иконой золотой лампада теплилась, мерцая; вся в белом, как виденье рая, Людмила, слезы проливая, молилась деве пресвятой“ (17). Наконец, в „Луизе Левалльер“ Е. Бернета (Б. Чт. 1838, XXVII) „спасенный чудом уголок“ появляется в „гареме“ короля Людовика: „В глубокой нише, пред собою, смущенный видит государь покрытый белой пеленою святой молитвенный алтарь; на нем высокое распятье, обвитое гирляндой роз. Там, проливая токи слез и к небесам простря объятья, стоит Луиза... Вся она в мольбу и грусть погружена“. (155).

Другие мотивы „Бахч. Фонт.“ не находят соответствия в „гаремных трагедиях“ подражателей Пушкина. Из мотивов гаремной обстановки чаще других упоминается „эвнух любимый“ („Хаджибей“, 32),

„страж гарема молчаливый“ („Гассан-Паша“, 721), „раболепный смотритель гарема“ („Зюлейка“ Варвары Лизогуб, 7), „невольниц гнусный охранитель“ („Любовь в тюрьме“, 48). „Гассан Паша“ делает его героем эпизодической сцены, по примеру Пушкина: „Напрасно страж коварный жен, эвнух суровый, непреклонный, их спутник хладный и безмолвный, заботы, игры, самый сон, как тень, преследует и ловит их каждый вздох и томный взор, и с злобной радостью готовит в гареме слезы и позор...“ (723—24). В той же поэме упоминается восточная казнь для изменившей рабыни—воспоминание о казни Заремы (и Леилы Байрона): „Два трупа молча опустили на дно пучины сонных волн...“ (730); ср. там же, как угроза: „И завтра труп бездушный твой в пучине хладных вод утонет...“ (725). Существенную роль этот мотив играет в „Зюлейке“ Варвары Лизогуб; строптивой султанше Гирей угрожает казнью: „Скорее, эвнухи, мешок подавайте, несите Султаншу и в море кидайте...“ (14); и дальше: „Взглянул.. На Зюлейку мешок надевали“ (16); в последней сцене мы присутствуем при спасении Зюлейки верным негром: „...Мелькнула лодка и на дне мешок завязанный лежит, а подле—черный негр сидит...“ (23). В эпизодическом рассказе из „Очерков“ Ив. Бороздны („Мирза и Арнаут“) этой казни подвергается Фатима: „Так годы шли. Но рыбаки кой-где в округе рассказали, что раз полуночной порой был брошен в море мех большой, а как и с чем они не знали!..“ (189). Драматическая сцена ночного свидания Заремы и Марии повторяется в поэме „Одиссей“: Акриви просит Марию, любимую жену Али-Паши, за своего сына Одиссея: „...Повергшись на колени, вдруг мне руки залила слезами: „Ах, сжалься, обрати свой слух“ (она рекла), „тронись мольбами! Я знаю в мире ты одна лишь можешь возвратить мне радость...“ (15).

Интересно, что никто из подражателей не решается следовать за Пушкиным в тех больших описаниях гаремной жизни, которые особенно существенны для композиции „Бахч. Фонт.“. Исключение представляет „Зюлейка“ Варвары Лизогуб, где вводная сцена изображает ханских жен, которые стараются развеселить „угрюмого“ и „грозного“ властителя. „Воздушнее Пери одни танцевали, наряд их прозрачнее был облаков.... Другие сребристой струею плескались в фонтанах, как нимфы, свой сбросив наряд, как белые розы они красовались,—быть может, на них остановит он взгляд? Иные на мягких, как пух, тюфяках сидели картинно, крестом сложив ножки, жемчуг рассыпался в их черных кудрях, они примеряли друг другу сережки...“ (6). Чаще встречаются отражения лирического описания крымской ночи, в характерной форме вступления к драматической сцене. Так, в „Гассан-Паше“: „Давно уж месяц серебрит сады роскошные Гассана, где в усыпленьи все молчит, лишь ропот резвого фонтана и вздохи пленницы немой, там, за решеткою ревнивой, доносит лепет ветерка; да лишь послышится слегка, как страж гарема молчаливой пройдет дозором, притая в себе зловещее дыханье; то стихнет все; то средь молчанья прольется песня соловья...“ (721). Ср. также „Селам“: „Пленительны Востока ночи! — Там нет ночей, — но свето-тень; как альбионской девы очи в них томной негой блещет день...“ (27).

Самостоятельное место в наследии „Бахч. Фонт.“ занимает поэма П. Машкова „Могила на берегах Маджоре“ (1829). Героиня, Мария, ушла в монастырь, узнав о смерти в бою своего жениха; но она все еще томится воспоминаниями земной любви. Жених, однако, не погиб; он возвращается на родину, находит ее в монастыре. После ночного свидания с ним, Мария бросается в озеро. Несмотря на различие обстановки: вместо гарема—монастырь, поэт в изображении судьбы своей героини воспользовался целым рядом композиционных мотивов, из которых слагается у Пушкина рассказ о судьбе Марии Потоцкой. Напр. реминисценция поэта о счастливом прошлом Марии в родном доме: „Давно ли радостные дни Марии юной улыбались; но, окрыленные, они невозвратимо угасались. Давно ль она между подруг блистала яркою звездою, и их домашний резвый круг ее звал—радости душою...“ (16). Война с Наполеоном внезапно прерывает мирную жизнь как у Пушкина—набег крымского хана: „Тогда в Италии прекрасной с туманов Запада—рекой рать хлынула, и вождь ужасной зажег все грозною волной...“ (17). Сцене ночного свидания непосредственно предшествует традиционное вступление—описание южной ночи: „На землю хладную спустилась богиня ночи с тишиной, черниц обитель озарилась с высот унылою луной: замолкло листьев трепетанье, на розе дремлет ветерок...“ (30). „...Черницы спят—не спит одна, тоской тревожною полна...“ (30). (Ср. у Пушкина—о невольницах хана: „Все жены спят. Не спит одна“). Далее—Мария перед иконой: „Пред нею—образ, озаренный лампадой тусклою, горит, он тайно с сердцем говорит про лучший мир, про жизнь иную...“ (31). Ср. еще: „И мнится—то не край земной! Там полно думой все святой, небес священным вдохновеньем...“ (30). Сохраняется группа мотивов развязки. Так,—смерть Марии: „Но где Мария?—Нет унылой!“ (34). „Прекрасный мир исчез для ней! В нем нет Марии одинокой“ (35). Ее покинутые подруги: „Черницы тайно сиротеют, и скучен им их мирный круг“ (35). (Ср. у Пушкина: „там, обреченные мученью.... стареют жены“). Наконец,—могила на берегу озера: „...Синеет там седой гранит от стен святых уединенно, простая надпись говорит Марии повесть сокращенно: над ним прохладный свод ветвей густая мирта наклонила, и в сумраке немых теней печальна хладная могила. И ночи целые над ней льет тихо стоны соловей. И мнится, то приют мечтанья, любви печальной мирный храм...“ (36). По образцу „Бахч. Фонт.“ написано также лирическое отступление в начале поэмы—описание красоты южной ночи: „Прелестны красоты ночей Италии, страны волшебной, когда луна с выши небесной прольет холодный блеск лучей! Как мило все там для очей! Слух нежит хладных вод журчанье, и как таинственных теней отрадно сладкое молчанье!...“ (13).

Таким образом, несмотря на резкое различие темы, подражатель Пушкина развивает свой рассказ с помощью традиционных повествовательных клише, восходящих к „Бахч. Фонт.“.

3

„Цыганы“ не имеют определенной группы литературных спутников. Как редкое исключение, в обстановку цыганского табора переносит нас поздняя поэма Спиридона Любатовича „Жертва любви“ („Стихотворения“, 1841, 12—35), где герой, без всякой мотивировки, является в цыганский табор, чтобы рассказать цыганам о своих любовных несчастиях. В начале поэмы автор делает робкую попытку изобразить обстановку действия, „свободную“ жизнь детей природы: „Лучь солнца озарил природу, расторгнулась завеса тьмы, цыган, воспомнивши свободу, уже проснулся он с детьми...“ При этом цыганка заявляет: „Мы не возьмем за наш шатер: ни те богатые хоромы, близ коих на шумной мостовой народ подымет метеор... Мы вольные, мы дети матушки свободы...“ (17). Но „Цыганы“ являются типичными по теме для обширной группы романтических поэм, в которых изображается любовная или семейная драма с кровавой развязкой—убийство из ревности счастливого соперника (иногда—только предполагаемого), изменившей возлюбленной и т. п. Правда, именно с „Цыганами“, кроме общего сходства темы, поэмы эти связаны лишь в заключительной катастрофе — сцене подслушанного свидания и внезапного убийства; в остальном — сюжет, композиция, отдельные мотивы—в большинстве случаев ничем не напоминают поэму Пушкина. Отсутствует прежде всего экзотическая обстановка, характерная для южной поэмы; отсутствует в особенности та сложная, наполовину драматическая подготовка и разработка любовного конфликта, с широким развитием характера действующих лиц, которая у Пушкина вытесняет фабулу, как таковую, и ставит кровавую развязку драматического конфликта в подчиненное положение по отношению к психологической перипетии главного героя.

Баратынский в поэмах „Бал“ (1828) и „Наложница“—„Цыганка“ (1831) наметил также драму ревности, но в разработке этой темы пошел, как всегда, своими путями. В сюжетной схеме обоих поэм активным лицом, как в „Бахчисарайском Фонтане“, является покинутая женщина. Внимание поэта устремлено не на эффектные мотивы романической катастрофы, а на психологическую мотивировку этой катастрофы подробным повествовательным введением, характеризующим биографическое прошлое и весь духовный облик действующих лиц. Перенесенные в бытовую обстановку современной столичной жизни стихотворные повести Баратынского тяготеют к типу романа в стихах (так, в особенности—„Цыганка“), хотя отсутствует комическая окраска, присущая этому жанру со времен „Евгения Онегина“. На развитие романтической поэмы самостоятельные опыты Баратынского не имели существенного влияния.

Пушкин и Баратынский, в этой группе поэм, были вытеснены для современников влиянием Козлова: действительно, по своей общей композиции и отдельным мотивам многочисленные „семейные драмы“ русских байронистов строятся по типу „Чернеца“ (1825). Основная особенность композиции „Чернеца“, в которой автор воспроизводит построение второй части „Гяура“ Байрона: рассказ ведется от первого

лица („Ich-Erzählung") и представляет предсмертную исповедь монаха, повествующего своему духовнику о грешной и многострадальной жизни. Вместо обычной драматической композиции с началом ex abrupto с середины повествования и резким обособлением композиционных вершин, которую Байрон сохраняет и в „отрывках" „Гяура", предпослав предварительно отрывочной исповеди главного героя рассказ о тех же событиях от другого лица (в I части), Козлов (отчасти — по примеру „Братьев Разбойников") влагает в уста своего героя более связное, хронологически-последовательное повествование-биографию, конечно — окрашенную лирически, но тем не менее охватывающую все события от детства чернеца до трагической катастрофы и ухода в монастырь.

Герой Козлова выростает сиротой, проводит молодость в печали. Он встречает прекрасную девушку; родители благословляют их любовь, и уже назначена свадьба. Но умирает мать девушки; в имение к отцу приезжает соперник — ее отвергнутый поклонник. По его наущению, отец берет обратно свое согласие. Возлюбленная бежит с героем и соединяется с ним против воли отца. Она ждет рождения младенца; тем временем приходит ложная весть о проклятии отца, сообщенная злодеем, и эта весть стоит жизни младенцу и матери. Герой остается одиноким, ведет жизнь скитальца, мечтает о смерти. Через много лет он возвращается на родину и у могилы жены и младенца встречает случайно своего врага. В припадке ярости он убивает его. Звон колоколов соседнего монастыря призывает убийцу к покаянию. Он уходит в монастырь, оплакивает свои грехи и в предсмертных грезах видит возлюбленную, обещающую ему небесное прощение. Поэма заканчивается картиной отпевания усопшего инока.

Целый ряд композиционных мотивов переходит из „Чернеца" в другие романтические поэмы этой группы. Сюда относятся: 1. Несчастное детство героя, мотив „сиротства" (восходящий к „Бр. Разб."); 2. раннее разочарование, меланхолия; 3. встреча с возлюбленной, образующая перипетию: надежды на счастие; 4. новый поворот судьбы: вмешательство соперника, проклятье отца (оба мотива могут выступать обособленно, в данном случае — запрещение отца по наущению соперника и последующее, вымышленное проклятие); 5. скитания после смерти возлюбленной (обычно — после убийства возлюбленной или соперника); 6. посещение могилы; 7. убийство врага в припадке внезапного умоисступления (в драмах ревности оно следует за трагической перипетией — вмешательством соперника); 8. звон колоколов, призывающий к примирению с судьбой и искуплению греха; 9. уход в монастырь; 10. предсмертное видение возлюбленной. Мотивы эти возвращаются нередко в иных сочетаниях, в разном числе, в измененной композиционной последовательности. Важнейшее отличие других поэм от „Чернеца" заключается в том, что убийство соперника (и возлюбленной) мотивируется ревностью (тип „Цыган"), благодаря чему основной композиционной вершиной становится сцена подслушанного свидания и убийство, а скитания, посещение могилы и проч. следуют уже за катастрофой.

Традицию „Чернеца" Козлова продолжает „Борский" Подолинского (1829). С другой стороны „Борский", по своей композиции и

общей манере повествования, приближается к типу стихотворной повести из современной жизни или романа в стихах, представленному в „Бале“ (1828) или „Наложнице“ (1831) Баратынского. Хронологические даты не позволяют ставить вопрос о влиянии Баратынского на Подолинского: „Бал“ закончен в октябре 1828 г. (ср. Ак. изд. II, 245), цензурное разрешение „Борского“ — 3 января 1829 г. Можно предположить, что переход Подолинского от романтической поэмы („Див и Пери“, 1827), с ее обычной отрывочностью, вершинностью и лирико-драматической манерой, к стихотворному роману типа „Наложницы“, с широким развитием повествовательного элемента и медленным движением рассказа, совершился по тем же художественным мотивам, как у старшего поэта, и, может быть, под одинаковым влиянием новой композиционной формы „Евгения Онегина“ (ср. с этой точки зрения также „Нину“ Косяровского, 1826). Однако, центральная катастрофа в „Борском“ (как и в соответствующих произведениях Баратынского), несмотря на современную обстановку, сохраняет обычную мелодраматическую эффектность трагических развязок романтических поэм: в этом смысле Подолинский приближается к традиционному типу „семейной драмы с кровавой развязкой“. Владимир Борский, против воли своего покойного отца, решил жениться на Елене, дочери соседней помещицы. Над браком тяготеет проклятие. Борский, разочарованный в людях и в жизни, всегда подозрителен и мрачен; Елена чувствует себя нелюбимой и целые дни проводит в слезах. Это возбуждает подозрение Борского; он решает, что имеет соперника. Однажды ночью он видит, как Елена подымается с ложа, подходит к окну, говорит кому то нежные слова. В исступлении он бросается на нее с кинжалом и убивает ее. Слишком поздно он узнает от священника, своего друга и наставника, что Елена — лунатик, что она была невинна и любила его одного. Он исчезает из дому, и чрез год, в глубокую зиму, его находят замерзшим на могиле Елены. В свое время пользовавшийся значительной популярностью стихотворный роман Подолинского повлиял на другие поэмы этой группы установлением типа немотивированной катастрофы — убийства невинной жертвы в припадке умоисступления, „по ошибке“. Обстановка современной повести, как у Подолинского и Баратынского (менее отчетливо — в „Чернеце“) закрепляется за семейными драмами, в противоположность экзотической обстановке, обязательной для „пленников“ и „гаремных трагедий“.

В начале тридцатых годов, почти в одно и то же время, обозначается обширная группа поэм, в которых убийство из ревности соперника или возлюбленной возвращается, как центральный мотив. „Нищий“ Подолинского (1830), объединяющий мотивы „Чернеца“ Козлова с „Шильонским Узником“ Байрона - Жуковского, представляет новую вариацию на ту же тему. Герой, молодой итальянец, любит прекрасную Аньолу. Отвергнутый ею, он однажды застает ее в объятиях другого. Охваченный внезапной яростью, он сбрасывает соперника в пропасть. Слишком поздно очнувшись, он узнает в убитом своего брата. Аньола умирает от горя. В темнице, куда брошен убийца, его навещает мать; но скоро он лишается и этого утешения: мать умирает, и он остается в полном одиночестве в течение долгих лет. Выпущенный из тюрьмы

уже стариком, он посещает могилы своих близких и, утешенный видением, покидает родную страну, чтобы, скитаясь на чужбине, как нищий, в страданиях искупать свое преступление.

Основные положения „Нищего" повторяет „Ссыльный" Павла Иноземцова (1833). Герой помолвлен с красавицей Ольгой, воспитанницей соседней помещицы Пригорской. Свадьба отложена на время войны; в одном сражении герой спасает жизнь молодому Пригорскому. При этом он ранен; свадьба опять откладывается. Постепенно Ольга охладевает к своему жениху, и он застает ее однажды в объятиях Пригорского. В отчаянии он убивает возлюбленную и соперника и искупает грех свой в дальном остроге Сибири.—В „Пустыннике" С. С-ского (1831) герой женится на любимой им Марии; семейное счастье нарушает ее прежний возлюбленный, вернувшийся с войны. Мария бросает мужа и бежит вместе с возлюбленным. Герой, к тому времени потерявший также любимую мать, в отчаянии скитается по свету. В глуши Сибири он однажды в снежную мятель встречает тройку; ямщик замерз, в повозке—офицер, едва живой, рядом с ним, также замерзшие—женщина с ребенком. Герой узнает в офицере своего соперника и убивает его. Мучимый совестью он уходит в монастырь, где совершает покаяние. В повести „Отшельник" Ник. Кобылина (1831) жертвами ревнивого героя последовательно становятся три лица: сперва — неизвестный, которого он застает со своей Людмилой, потом брат, при встрече в темном лесу напомнивший ему соперника, наконец—сама Людмила, оплакивающая убитого возлюбленного. Рассказ очень неясен, и уже современная критика недоумевала, как объяснить два раза повторяющееся убийство счастливого соперника (ср. „С. Пч." 1831, № 183; ср. ч. II, гл. V).

Как в „Борском" Подолинского, в семейных драмах широко применяется мотив „убийства по ошибке". Отшельник Кобылина в припадке умоисступления, по примеру Нищего убивает собственного брата. В „Могиле" Ф. Соловьева (1831) ревнивый жених убивает свою невесту и мнимого соперника, застигнув их во время свидания, причем убитый оказывается братом невесты. Еще раньше этот мотив был использован Ник. Даниловым в поэме „Огин" (1830), объединенный, как было указано, с темой „Пленника": герой, чужеземец, невольник-грек, убивает полюбившую его прекрасную турчанку, дочь бея, застигнув ее в объятиях красивого юноши, который оказывается ее братом.

Интересно отметить проникновение популярного сюжета в другие группы поэм. Так, „Юлия, историческая русская повесть" Вас. Литвинова (1832), ссылающаяся на исторические источники, переносит обычную драму ревности в условную национально-историческую обстановку, отклоняясь от пушкинской традиции между прочим—в попытке использовать для романтической поэмы „русский" стих. Князь Юрий Храбрый, сподвижник Дмитрия Донского, имеет невесту, прекрасную Юлию, которая изменяет ему с его другом князем Вяземским. Юрий застает ее во время любовного свидания, но, в противоположность другим героям, он не находит под руками оружия и не успевает на месте отмстить врагу. Юлия становится женою Вяземского. Через несколько лет Юрий подстерегает врага в засаде, убивает его, уводит

Юлию в свой дом и овладевает ею насильно. Когда он сообщает ей о смерти мужа, она хочет убить его, но он закалывает ее и труп бросает в реку. После этого в отчаянии он скитается в лесах, пока не находит успокоения и долгожданной смерти в келье чернеца, в котором он узнает отца своей возлюбленной и от которого получает прощение.

В других поэмах мотив романического убийства соединяется с разбойничьими мотивами — наследием „Бр. Разб." Пушкина. Так, „Сцена в темнице", напечатанная в „Стихотворениях" Аполлона де *** (1836), рассказывает судьбу разбойника, который в молодости имел возлюбленную; но родители ее, гнушаясь его бедностью, отдали дочь за богатого жениха. Он убивает свою возлюбленную и ее мужа на „ложе сладострастья" и затем попадает в шайку разбойников, с которой совершает грабежи и убийства. В темнице его находит старик отец, который убеждает его покаяться. Сходные мотивы встречаются в „Братоубийце" Э. Губера (напечатано в 1859 г.: „Сочинения" т. I, 237—256; написано, вероятно, в тридцатых годах). Здесь соперниками (как в „Нищем" Подолинского) являются два брата; младший, воспитанный матерью, как чужой, любит прекрасную деву, которая достается более счастливому старшему брату. Разочарованный герой становится разбойником, и однажды, в отсутствии брата, проникает в дом, где спит жена его с младенцем. Она еще помнит о прекрасном возлюбленном, но с ужасом отвергает его, узнав, что он сделался разбойником. С умилением смотрит он на ее младенца, он готов уйти, но в это время входит брат—герой охвачен яростью при воспоминании о своих страданиях и закалывает брата. Наконец, в „Разбойнике" Матв. Покровского (1830), как в самом „Чернеце", мотив ревности отсутствует, но в изображении кровавой развязки—убийства по ошибке—автор примыкает к группе „семейных драм". Герой лишается любимой жены во время пожара; ему указывают на соседа, как на предполагаемого виновника его несчастий; он убивает его и слишком поздно узнает о невинности убитого. Спасаясь от правосудия, он становится разбойником, совершает различные ужасы и только в тюрьме перед смертью раскаивается в грехах своих, тронутый „лучем нежданной благодати".

Зависимость всей этой группы поэм от „Чернеца" заметна прежде всего в композиции: в большинстве случаев мы имеем полную биографию убийцы, рассказ-исповедь в первом лице; небольшое вступление знакомит читателя с рассказчиком и вводит фигуру слушателя, которым может быть сам автор. В „Отшельнике" Кобылина Мария заблудилась в лесу во время грозы; ее спасает отшельник и ведет в свою келью. Следует рассказ отшельника; через несколько дней он умирает. В поэме „Огин" поэт во время своих скитаний в Албании встречает мрачного изгнанника, который рассказывает ему свою повесть. В „Ссыльном" молодой ссыльный томится в остроге, плачет и молится перед иконой, и, наконец, рассказывает о своих страданиях сочувствующему старику-каторжнику; в конце поэмы также сообщается о смерти несчастного. „Сцена в темнице" Аполлона де *** начинается диалогом между стариком отцом и сыном-разбойником, заключенным в тюрьму. Отец уговаривает сына покаяться; сын исповедуется перед ним и в за-

ключение признает свою вину и умирает. Такой же диалог ведется в „Братоубийце“ Э. И. Губера между молодым атаманом и старым разбойником; здесь, однако, только первая часть поэмы — рассказ о несчастной любви атамана — представляет обычную исповедь в первом лице: вторая часть — посещение прежней возлюбленной и убийство брата — рассказывается автором. В монастырскую обстановку переносит нас „Пустынник“ С. С-кого: в монастыре хоронят инока (ср. окончание „Чернеца“); после его смерти монах находит рукопись, которая открывает тайну его прошлой жизни: исповедь в письменной форме. Сцену исповеди в монастыре, по примеру „Чернеца“ и „Гяура“, повторяет В. Литвинов в „Юлии“: князь Юрий Храбрый, мучимый тяжкими преступлениями, во время своих скитаний попадает в монастырь и рассказывает старому иноку повесть своей жизни; в конце поэмы мы узнаем, что инок был отец любимой им Юлии. Без всякого вступления, по примеру „Шильонского Узника“, начинается рассказ героя в „Нищем“ Подолинского („Далеко родина моя! Ее давно покинул я...“). Сходным образом в „Разбойнике“ М. Покровского старик, заключенный в темницу, обращается в своем рассказе к идеальному слушателю („Старик я, но не стар во мне злодейством дух ожесточенный....“); в конце поэмы автор кратко сообщает о покаянии и смерти своего героя. Исключение в этой группе составляет только „Могила“ Ф. Соловьева: здесь нищий старик возвращается после долгих скитаний на родину и посещает могилу своей невесты и ее брата, убитых им в молодости в припадке ревности; о его преступлении читатель узнает из рассказа молодой крестьянки, которая встречает странника на могиле; заключение поэмы описывает смерть преступника и встречу его перед смертью с отцом убитой им Наталии, который приносит ему прощение.

Во всех поэмах центральным композиционным мотивом является кровавая катастрофа. Обычно сцена эта, образующая вершину рассказа, слагается, как уже в „Цыганах“, из двух моментов; подслушанного свидания и самого убийства. Мелодраматические эффекты, на которых строится катастрофа, довольно однообразны. Напр.,—изображение свидания. В „Нищем“ Подолинского: „И страх и жар текли по членам; я... но вдруг я поцелуя слышу звук... Опять... с, боже! и она лобзаньям чуждым предана! Приникнув к ней, рука с рукой, ее ласкал соперник мой...“. Или—в „Ссыльном“ П. Иноземцова: „...В саду безмолвие—к дверям беседки дальной подхожу я и слышу... отзыв поцелуя!...“ (47). „...То удалялся, то приближался я: весь ад толпился в грудь мою... Чу!.. снова восторги изверга гремят!..“ (49). Или—в „Юлии“ В. Литвинова: „...На пышном зелени диване с Юлией Вяземский сидел.... Любовники в восторге пламенном сердец пьют сладость поцелуя.... И дева юною главой в безмолвии на грудь любовника поникла...“ (49—50). В поэме „Огин“ традиционные признаки любовного свидания переносятся на сестру и брата: „...В восторге неги сладострастной взирал он на лице прекрасной: и вдруг нескромною рукой обвел он стан девицы стройной, и взоры страсти беспокойной горели пламенной струей в очах изменницы. С тоской, безмолвная она склонилась; и тихо милою главой к нему на перси опустилась...“ (73—74). Иногда в сцену свидания вносится драматический элемент—

диалог любящих, подслушанный ревнивцем; в этих случаях, как в „Цыганах", характерно недружелюбное упоминание о прежнем любовнике. Ближе всего к „Цыганам" примыкает сцена свидания в „Отшельнике": „...Вот слышу звуки голосов (*Один:*) „Клянись, Людмила, здесь пред небом навек злодея позабыть! — Меня, мой друг,—клянись любить!" (*Другой:*) „Клянусь тебе!... клянусь я в этом". Внимаю далее, кровь кипит..." и т. д. „И снова клятвы!—и молчанье..." (11). В „Ссыльном" Ольга презирает своего меланхолического жениха: „Верь, часто по тебе украдкой грустила я. Бежим!... Ты мой навек, навек! Соперник твой... Мечтатель этот... Сожаленья, а не любви достоин он—он мне и жалок и смешен!.." и т. д. „Я стоял, я слушал—душу озарял ужасный свет!.." (48). В „Юлии" развивается сходный мотив; героиня говорит своему возлюбленному: „Ничто моей любви не истребит. Не страшен мне с тобою смерти вид. Я Юрия страшусь и ненавижу, как ночную, страшну тень..." „И потом в лобзании их замер глас..." (51). В „Борском" подслушанное Владимиром мнимое признание Елены имеет обычную форму: „...Вот слышит шопот—и ясней потом Елены голос слышит: «Мой друг! постой! постой! побудь со мной еще одно мгновенье! Позволь прижать уста и грудь в последний раз...» (69).

В сцене убийства подчеркивается его мгновенность, исступление и беспамятство героя; орудие преступления, в большинстве случаев—кинжал, всегда оказывается под рукой. Типичной является сцена убийства в „Чернеце": „...То знает совесть, видит бог, хотел простить, простить не мог..." (в „Ссыльном" П. Иноземцова слова эти знаменательно поставлены, как эпиграф). И дальше: „...Увы! со мною был кинжал... и он в крови с коня упал...". Кинжал играет роковую роль в немотивированном убийстве Борским своей жены: „Но в исступленьи вдруг с постели вскочил Владимир,—засиял при свете месяца кинжал, над ним висящий,—на супругу ужасно, дико он взглянул и нерешительную руку какой то демон подстрекнул.—Стой! грянул голос—стой! не дале! И вот сверкнуло лезвие, и кровь Елены на кинжале—и рана в сердце у нее!" (69—70). Сходным образом происходит убийство в „Ссыльном" Иноземцова: „...Она?.. в объятиях другого? Она, в ком чтил я бытие, надежды, радости и все... Она... возможно ли? Но мщенье заплатит кровью за презренье! Кинжал сверкнул... Удар... другой—и жертвы пали предо мной. Вращая дикими глазами, я слушал их хрипящий стон; и в самой смерти вторил он их поцелуи. Пред телами стоял я долго. Что потом,—не помню..." (49). В „Отшельнике" к сцене свидания примыкает первое убийство: „...Не взвидел в ту минуту я ни света, неба, ни земли. И помню только, что в крови рука дымилася моя!.. Но жив ли он, жива ль она? То знает мрачная луна!.." (12). В „Могиле" также внезапно происходит убийство Наталии и ее брата: „...К несчастию он увидел там—Наталью вместе с ее братом; явилась ревность с сопостатом! Блеснул убийственный кинжал, и брат Натальи мертвым пал. Она спасти хотела брата, но за священную любовь и ей была такая ж плата!.. Ревнивец пролил ее кровь!.." (15). Такую же поспешность обнаруживает Огин по отношению к прекрасной турчанке: „...Земля сгорела подо мной... Остановилось сердца бьенье; любовь сменилась мечтою злой, и безрассудною рукой свершилось тайно преступленье..." (74). Только этой поспешностью может объяснить Подо-

линский в „Нищем“ нечаянное убийство собственного брата; современная критика (Дельвиг в Л. Г. 1830, I, 153) сопоставляла эту сцену с известными словами Алеко („О, нет, когда б над бездной моря нашел я спящего врага...“); герой поэмы сбрасывает своего соперника-брата в пропасть, не узнав его: „Я вынесть более не мог: как демон, страшен и жесток, пылая местию слепой, пред изумленною четой явился я... Мой дикий взгляд окинул скалы, водопад, и, как бессильное дитя, врага внезапно обхватя, прижал к груди — и со скалы его я бросил в бездну мглы!...“ (22). Но в крайней форме поспешность и немотивированность убийства проявляется, в „Разбойнике“ М. Покровского: „Чрезь день неверная молва виновного мне указала.... К злодею я во весь опор—и в грудь его воткнул топор. Но что ж? покойник был невинен, напрасно я его обидел, невинно кровь его пролил и ею руки обагрил...“ (44).

Там, где убийство отделяется от измены значительным промежутком времени, оно обычно мотивируется внезапно нахлынувшими мучительными воспоминаниями и не теряет ничего в своей внезапности. Так, уже в „Чернеце“ Козлова: „Отец, то встреча роковая!.. Я не хотел ему отмщать. Но он, виновник разлученья, он там, где милые в гробах, когда еще в моих очах дрожали слезы исступленья.... Я вспомнил все, что было прежде и за узду схватил коня: „Злодей, узнал ли ты меня?..“ Ср. в „Братоубийце“ Губера: „Так, вспомнив первый пыл страстей, печали юности своей, потоки слез и ряд страданий, и время тяжкой нищеты, и все увядшие мечты его разрушенных желаний, дрожа, взглянул на брата он, враждой кровавой ослеплен.... Во тьме ночной блеснул кинжал, и дико очи засверкали, и ад, беснуясь, ликовал, и кровь текла по звонкой стали, родная кровь по ней текла...“ (252—53). Точно также в „Пустыннике“ — при встрече с похитителем: „Я охладел и в то ж мгновенье в душе моей зажглося мщенье! Весь яд и гнева, и любви разлился в пламенной крови! Я вспомнил юность, смерть родимой, и грозным мщением томимой, я с жадной радостию взял давно заброшенный кинжал... Прощайся с жизнью, враг презренный! ему сказал я исступленный, нанес удар — и хищник злой упал без чувства предо мной...“ (22). Сходным образом совершается в „Отшельнике“ последнее убийство—возлюбленной: „Измену—клятву гнусных слов, мою погибель, злодеянья, кончину друга, его кровь; я вспомнил все мои страданья. Я вспомнил брат как отходил... И в грудь неверной — нож вонзил!..“ (24).

Как выразительный признак исступления убийцы, в целом ряде поэм непосредственно за катастрофой следует изображение бесцельного бегства. Особенно характерно в „Борском“: „Но что ж убийца? Исступленный, он дале в бешенстве бежит; то здесь, то там кинжал блестит в руке луною озаренный—нет жертвы боле!...“ (70). И далее, когда герой узнает о невинности своей жертвы: „И вот, при свете ночи лунной, он видит—Борский по полям бежит.... куда?... Не знает сам!...“ (78). Но бежит и герой поэмы „Пустынник“, убив своего врага: „Убийца с мрачною душою, сраженный страхом и тоскою, от места казни я бежал, куда, зачем? – и сам не знал....“ (23). Бежит и убийца Натальи и брата ее в „Могиле“: „...И с окровавленным кинжалом из дома барского бежал, и с той поры об у б е ж а л о м (!) никто из наших не слыхал....“ (15).

Козлову обязаны некоторые авторы мотивом колокольного звона, который пробуждает убийцу из беспамятства или удерживает от самоубийства. В „Чернеце“: „Вдруг звон к заутрене раздался.... Огнями светлый храм сиял, а небо вечными звездами, и лунный свет осеребрял могилы тихие с крестами; призывный колокол звенел, а я стоял, а я смотрел, я в светлый храм войти не смел...“ Ср., в особенности, в „Нищем“ Подолинского: „...Душа смутилась: в пропасть я, рыдая, броситься готов — вдруг — слышу звон колоколов... По сердцу холод пробежал.... но все звучней колокола: и робость душу объяла невольно, грозного суда их звон предвестником тогда казался мне.... И слышны вновь колокола: не знаю, вера ли вела мои шаги, иль случай был, но я уж к роще подходил, где меж дерев, ее краса, был сельский храм...“ (128). Мотив этот повторяется в „Пустыннике“: „Однажды, в думу погруженный, я взял кинжал, и дерзновенный расстаться с жизнью был готов. Вдруг слышу звон колоколов; гляжу: за темною дубравой крест виден церкви златоглавой; стремлюсь туда, и скоро я пришел к вратам монастыря...“ (23). Без всякой мотивировки колокольный звон раздается в „Отшельнике“ после первого и последнего убийства: „...И только томно прозвучит сигнальный колокол на башне—печали вестник роковой....“ (12). „...И снова прозвучал однажды времян сопутник гробовой—уныло колокол протяжный...“ (24). Наконец, колокольный звон встречает князя Юрия у ворот монастыря, где он найдет последнее упокоение: „...Смолкает шум вечерний волн, но как будто стон по водам несется колокола звон...“ (21).

Вокруг трагической катастрофы, как эффектной вершины, группируются с одной стороны—мотивы, подготовляющие эту катастрофу (вводная часть, завязка в широком смысле), с другой стороны—мотивы развязки, завершающие повествование. В вводной части обязательно присутствует мотив любовного счастия, подготовляющий трагическую перипетию; но только в немногих случаях („Нищий“, „Пустынник“, „Отшельник“) первая часть рассказа ограничивается этим мотивом. Обычно описанию счастливой любви предшествует изображение печальной юности героя, его раннего разочарования, так что эпизод любовного счастия контрастно обособлен между мрачными картинами. Мотивировка разочарования—различная. Чаще всего выдвигается „мотив сиротства“, намеченный уже Пушкиным в „Бр. Разб.“: „...Нашу младость вскормила чуждая семья. Нам, детям, жизнь была не в радость...“ Так, в „Чернеце“ Козлова: „Я взрос бездомным сиротою, родимой ласки не видал.... Не знал я, что такое радость; от самых отроческих лет, ни с кем любви не разделяя, жил нелюдимо в тишине...“ Отсюда, далее, в „Братоубийце“ Губера: „Не в добрый час родился я, меня забота пеленала, нужда вскормила,—мать моя меня от груди отрывала.... Боясь, чуждаясь сироты, со мною дети не играли, и от меня, как от чумы, с каким то страхом убегали...“ (242—43). Разбойник М. Покровского рано теряет любимых родителей („Отец и мать убиты громом... Остался в жалких сиротах.... Веселый прежде дом тюрьмою, осиротелый, я нашел...“, 9—10). „Ссыльный“ Иноземцова лишается матери. Огин покидает родину после смерти отца: „Тут я совсем осиротел. Мне чуждый, воздух стал природный... И мир пространный опустел: и как отверженный, безродный, я на развалинах сидел...“ (35).

Мотивы сиротства встречаются и в середине повествования: в „Пустыннике", как было уже сказано, мать героя умирает вскоре после измены жены, и это усугубляет его страдание: „С тоски и грусти увядая, моя родная умерла..." (13). Так же умирает с горя мать Нищего у Подолинского, оплакивая убитого сына и сына-убийцу.

Помимо мотива сиротства остается обычное для байронических поэм указание на разочарование в людях, душевный холод и т. п. Так, разочарован Владимир Борский, скитавшийся по свету с опустошенной душой. Герой „Ссыльного" томится ожиданием любви, как романтический герой Жуковского, Вадим: „....Свыкался хлад с моей душою, он чем то сердце оковал: я стал скучать самим собою.... Плыла ль на ясном небосклоне заря, скрываясь за утес, терялся ль вод в далеком лоне алмазной пылью свод небес: я слышал чей-то глас радушный, меня манивший от земли.... Душе был тесен этот мир; он душным, мрачным ей явился; она рвалась, над ней носился ее таинственный кумир..." (24—26). Даже князь Юрий Храбрый в „Юлии" имеет черты современного разочарованного юноши, тронутого сентиментально-романтическим томлением по неизвестной: „С душою хладной, любовью не согретой, я рано с грустью стал знаком.... Любил мечтать один в тиши скучал — наслаждения искал и друга.... Но в дружбе жажды я души не утолил, чего-то ей недоставало в мире..." (27—29). В поэме „Огин" ожидание возлюбленной воплощается в фантастический образ русалки, встающей из морской пены перед тоскующим героем („Меня грусть тайная снедала, душа о чем-то тосковала. и в сердце юном бушевал мой непонятный идеал..." 29); впоследствии Огин узнает свое видение в прекрасной турчанке Зорайме (53). Введение мотивов мечтательной любви в байроническую поэму, первоначально чуждую этой стихии, восходит к влиянию „Чернеца" Козлова, который объединяет Жуковского с традицией Байрона и Пушкина; ср. у Козлова: „Огонь и чистый и прекрасный в груди младой пылал напрасно: мне было некого любить!... Мне было нечего терять, мне было не с кем расставаться..." и т. п.

Известным однообразием отличается также группа мотивов развязки. Вслед за убийством начинаются скитания героя—свой грех он искупает физическими лишениями и нравственными страданиями: он скрывается от людей, бежит в леса, преследуемый воспоминаниями нигде не находит успокоения. Впервые мотивы скитания вводит „Чернец" Козлова; здесь герой бежит от людей после смерти жены и сына: „...Я бросил край наш опустелой; один, в отчаяньи, в слезах, блуждал, с душой осиротелой, в далеких дебрях и лесах. Мой стон, мой вопль, мои укоры ущелья мрачные и горы внимали с ужасом семь лет..." Поэмы „Отшельник", „Пустынник", „Могила", „Юлия", отчасти — „Нищий" Подолинского следуют этому образцу. В „Могиле" и „Нищем" герой просит подаяния в чужих краях; в „Отшельнике" он строит себе келью в лесу, в „Пустыннике" и „Юлии" находит последнее успокоение в монастыре; Ссыльный Иноземцова искупает вину в сибирском остроге, Разбойник Покровского, а также Аполлона де*** умирают в тюрьме, в тюрьме проводит большую часть своей жизни Нищий Подолинского (сближение с темой „узника"). Все поэмы, как было указано выше, заканчиваются прощением и смертью убийцы. Князь Юрий в „Юлии"

и герой „Могилы" получают перед смертью прощение отца убитой ими возлюбленной; разбойника Аполлона де*** напутствует в тюрьме его собственный отец. Примиряющим мотивом может являться посещение перед смертью могилы убитых. У Козлова герой после долгих скитаний приходит на могилу жены и сына: „Казалось мне, над их могилой дышал я воздухом святым. Творилось дивное со мною, и я с надеждой неземною колена тихо преклонил, молился, плакал и любил..." Подолинский подхватил эту ситуацию в „Нищем"; герой навещает могилу любимой им Аньолы, убитого брата и матери: „Я к ним пришел: уже кресты полураспались; но кусты живыми розами цвели, над влажным лоном той земли, где был зарыт Аньолы прах; мечта ль была? но в их листах мне веял дух нездешних роз; казалось, Ангел перенес из рая их—и не роса—на них горит его слеза! Над братом темный кипарис надгробной зеленью повис, и был он к розам наклонен, и запах розы принял он. Могилу матери моей, густою сению ветвей, роскошно явор осенял; он ветви к брату простирал—и мне казалось: это мать хотела милого обнять!.." (41—42). Здесь над родными могилами герою является утешительное видение. В поэме „Могила" посещение сельского кладбища старым нищим служит мотивировкой рассказа крестьянки. В эпилоге „Борского" героя находят замерзшим на могиле убитой им жены: в этом эффектном заключительном мотиве Подолинский повторяет последнюю сцену из „Войнаровского" Рылеева.

Залогом спасения убийцы, как в „Чернеце" Козлова, является в некоторых случаях предсмертное видение. В „Чернеце" эта сцена повторяет „Гяура": монах видит свою возлюбленную, покрытую белой пеленой, глаза ее горят, черные кудри рассыпались по плечам; он протягивает к ней руки, но она молчит и уходит от него, и руки его обнимают только воздух (см. ниже гл. IV). В „Юлии" повторяется та же сцена, может быть, под непосредственным влиянием „Гяура", во всяком случае—под влиянием „Чернеца": „Везде она со мною, в тихий нощи час, и в день пью ее дыханье, ее слышу глас, с надзвездной она ко мне слетела вышины, и от нее окрест веет благоуханье, от юной как весны.... С улыбкой животворной, неземною, ее уста мне прощенье шепчут. И темны локоны с чела волною на грудь лилейную бегут.... Сильно во мне сердце бьется, хочу обнять пленительную тень; неумолимая!... и в вечности несется от меня, небес в таинственную сень..." (67). В „Могиле" описывается предсмертный бред старика: „...Ты здесь, ты здесь! твоя рука меня со страхом отвергает.... Рази меня!... нет, нет!... помилуй!.... Но ты, о тень, опять со мной... Возьми меня, возьми, я твой!... Рази меня, губи злодея!..." (19). Более утешительное видение является „Нищему" над могилой его любимых: „...Я сел на камне; чудный сон меня внезапно посетил (не знаю, сон ли это был); но видел я: рука с рукой, вились три тени надо мной, полунеясны, как мечты, но мне знакомы их черты: преображенных мог узнать Аньолу, брата я и мать..." (43); они изрекают ему приговор—уйти из родной страны, скитаться по земле. Предсмертный сон приносит также утешенье „Ссыльному": „...Я видел сон... прости! настала желанная минута!.. Ах!.. Небесный сон!.. Судьба устала карать меня: на небесах соединюсь с отцем и с нею...." (57).

Независимо от традиционного сюжетного оформления, кровавая развязка любовной или семейной драмы, убийство из ревности возлюбленной или соперника, занимает едва ли не первое место в репертуаре излюбленных эффектных мотивов романтической поэмы двадцатых и тридцатых годов. Уже в „Дагестанской Узнице" Ал. Шишкова 2-го („Восточная лютня", 1824) Гирей убивает свою пленницу, прекрасную христианку, которая бежит из горного аула вместе со своим старым отцом. В поэме В. Яковлева „Мщение черкеса" (1835) черкес Заман убивает свою возлюбленную Зюлейку и друга, разбойника Ахмета, которые воспользовались его пленением, чтобы обмануть Замана. В поэме „Княжна Хабиба" Александры Фукс (1841) прекрасная татарская княжна бежит со своим возлюбленным, русским офицером Виктором, от угрожающего ей брака с ханом большой орды Искандером; хан подстерегает Виктора и убивает его, а Хабиба бросается в реку, как черкешенка Пушкина. В поэме „Последний Хеак" В. Зотова (1842) хеак, раб, любит невесту своего господина, узденя Егруха; в отместку за жестокую расправу с его отцом, он похищает красавицу и убивает ее на глазах преследователей. В маленьком рассказе И. Грузинова „Козак" („Цитра или мелкие стихотворения", 1830) героем обычной драмы ревности является казак Денис, возлюбленную которого отдают за кошевого; Денис убивает своего соперника. В „Жертве любви" Спиридона Любатовича (Стихотворения, 1841) мотив убийства повторяется несколько раз: жертвами мести становятся последовательно—богатый полковник, за которого отдают замуж возлюбленную героя, Анету; сама Анета, которую убивает брат полковника; убийца Анеты, которого закалывает герой; наконец,—сам герой, завершающий свои подвиги самоубийством. Примеры могут быть умножены. Но приведенных уже достаточно для того, чтобы подчеркнуть однообразие развязки, при всем различии сюжета и обстановки поэм: эффектная сцена романического убийства, завершающая драму любви и ревности, везде является доминирующей вершиной, на которую прежде всего устремлено внимание поэта, и для которой он подыскивает ближайшую подходящую мотивировку.

В более редких случая любовная драма заканчивается самоубийством героя или смертью от несчастной любви. В „Рыбаках" П. Ч[ижо]ва (1828) молодой рыбак Андрей любит прекрасную рыбачку Наталью; узнав, что у Натальи другой жених, он бросается в Волгу. В „Изменнице" А. Ашика (1837) Агнесса изменяет своему возлюбленному Кардению, который, в отчаяньи, бросается в море; в эффектной заключительной сцене Агнесса гуляет с мужем на побережьи; подымается гроза, волны выбрасывают тело утопленника, и молния поражает изменницу над трупом ее первого любовника. В „Досужных Вечерах" Ив. Раевича (1839) напечатана повесть „Валентин или жертва измены" (стр. 55-71), герой которой умирает от тоски после того, как его возлюбленная была отдана родителями за богатаго жениха. Следует иметь в виду, что самоубийство, как развязка любовной драмы, гораздо чаще приписывается героине, чем герою. Пушкин, как известно, первый вводит в романтическую поэму романическое самоубийство покинутой женщины (по типу „Бедной Лизы"). „Княжна Хабиба" и „Пещера Кудеяра", как было указано выше, повторяют поэтическую развязку:

татарская княжна, а также разочарованный Симон, как черкешенка, ищут смерти в горном потоке; в поэме „Могила на берегах Маджоре“ П. Машкова Мария, принявшая иноческий сан, бросается в озеро, узнав о возвращении жениха. Баратынский переносит эту развязку в обстановку современной повести и выдвигает ее в качестве центральнаго мотива („Бал“): его Нина, покинутая Арсением, принимает яд.

Иногда герой, узнав об измене своей милой, действительной или мнимой, покидает ее навсегда или подвергает ее испытанию своим долгим отсутствием. Так поступает Эраст в повести П. Чижова „Новобрачные“ (1832), слишком поспешно поверив в измену жены своей, Лиды. В „Тайне“ бар. Розена („Дева семи ангелов и Тайна“, 1829) Зинаида предпочла забавы света любви своего мрачнаго жениха; когда, раскаявшись, она возвращается к нему, он принуждает ее уйти в монастырь, а сам отправляется искать смерти в борьбе за освобождение Греции. Герой Ник. Любимова в повести „Встреча 19 июля 1828 г.“ („Стихотворения“ Н. Любимова, 1842) покидает Камиллу уже без всякой видимой причины, только—чтобы подвергнуть ее испытанию, а она в отчаянии бросается в море. Сходное происшествие описывает М. Павлов в „Пустыннике“ („Повести в стихах“, М. Павлова, 1838): здесь испытанье состоит в том, что герой, возвращаясь с войны на родину, сообщает своей невесте ложную весть о полученной им в сражении смертельной ране. На пути из армии он попадает в плен к врагам и на долгое время отрезан от своих. Вернувшись из плена по окончании войны, он узнает, что Евгения, поверив известию о его смерти, ушла в монастырь. Следует похищение, после которого героиня вскоре умирает, а герой остается жить в мрачном отчаянии. Таким образом в „семейных драмах“, даже в тех случаях, когда у героя нет соперника, путем сложной и невероятной мотивировки подготовляется трагическая развязка.

Интересно отметить, что в поэме, рассказывающей о семейных или любовных драмах, обычно вводится традиционный „мотив сиротства“, подготовляющий трагическую перипетию—печальную развязку короткого любовного счастья героя. При этом рассказ, как обычно в поэмах группы „Чернеца“ (и в „Бр. Разб.“), ведется почти всегда от первого лица, в привычной форме автобиографии с кратким введением, описывающим встречу автора с героем. Ср. в „Пустыннике“ М. Павлова: „Гонимый бедствия рукою в семью чужую с первых дней моих я брошен был судьбою — в дом крестной матери моей. Несчастлив, сир и чужд душой приветной ласки, умиленья, рукой призренный сожаленья скитался круглым сиротой я в мире сем среди людей...“ (44). Или в „Встрече“ Ник. Любимова: „Отчизна далеко моя. Давно в земле мои родные, я их не помню; но чужие взростили бедного меня. Не испытал я ласки кровной; я много в детстве перенес и горя, и нужды безмолвной, и много выплакал я слез...“ (75). Наконец, в „Воспоминании“, незаконченном отрывке из поэмы Д. Сушкова (Стихотворения, 1858), где также намечена тема несчастной любви: „...Один, наемными руками, я без любви взлелеян был — и часто горькими слезами за хлеб насущный я платил.... Да! вскормлен я семьей чужою, но горек мне был хлеб чужой: я на земле был сиротою, я не имел уже родной....“ (190).

Особую группу среди „семейных драм" образуют поэмы, посвященные теме соблазненной и покинутой девушки. Тема эта намечена уже в „Кавк. Пл.", но остается здесь на заднем плане неразвитой, а подражатели „Пленника", как было указано, стараются тем или иным путем исправить жестокость русского по отношению к своей избавительнице. „Эда" Баратынского (1824—26), возобновившая традицию „Бедной Лизы" в новом байроническом костюме, поставила соблазненную девушку в центре поэмы. Но то, чего не сделал Пушкин, не сумел сделать и Баратынский, вообще не создавший своей школы среди многочисленных авторов русских байронических поэм. Можно назвать только „Эмилию, польскую повесть" Александра Суходольского (1832), где жертвой разочарованного улана становится прекрасная полячка, и в особенности маленький стихотворный рассказ Петра Романовича „Обольститель" (Стихотворения, 1833), в котором Баратынского напоминает изображение душевного состояния обольщенной Лизы: „Не долго, девица, в тебе невинность радостью дышала: мгновенно бедная узнала раскаянье в своей душе. Куда девалось то блаженство, каким всегда дышала ты? Ужель оно с потерей девства исчезло легкостью мечты! Бог весть! но девица уныла, на грудь головку преклонила, и обольститель перед ней дивится дерзостью своей..." (67). В „Марине", сельской повести бар. Г. Розена („Три стихотворения" 1828), отношения гусара и крестьянки имеют благополучную развязку: Марина заставляет гусара поклясться над могилой соблазненной им раньше подруги, что он перестанет ее преследовать. Особое место в этой группе занимает „Безумная" Козлова (1830): поэт изображает свою встречу с женщиной, покинутой соблазнителем и потерявшей рассудок; значительная часть поэмы представляет исповедь безумной, однако, не в форме связного повествования, а как отрывочный лирический монолог, подобно „Гяуру" Байрона, выхватывающий из прошлого лишь отдельные беспорядочные воспоминания. Возможно, что в изображении сумасшествия обольщенной девушки Козлов последовал за хорошо ему известным Вордсвортом, затронувшим эту тему в сельских балладах „Терновник" („The Thorn") и „Руфь" („Ruth"). Поэма была встречена русской критикой несочувственно и не имела подражателей.

Любопытное объединение драмы обольщения с более обычной драмой ревности встречается в „Завещании Тирольца", маленькой поэме Трилунного (Д. Струйского) (см. „Стихотворный Альманах на 1830 г.", стр. 99—111). Герой на ложе смерти рассказывает свое прошлое. Он полюбил красавицу и был ею любим, но она изменяет ему и отдается другому, который вскоре бросает опозоренную девушку. Она хочет вернуться к прежнему возлюбленному, но тот отвергает ее. Однажды ночью она приходит к нему опять: из ее спутанных слов он понимает, что она лишилась рассудка и убила своего обольстителя. Следует обычное в таких случаях описание душевных страданий героя, его скитаний и завещание, неожиданно заканчивающееся пародией („веселая тризна"). Интересно отметить, как, вместе с обычными мотивами семейной драмы, появляется традиционная композиционная форма, намеченная в „Чернеце" Козлова—биографический рассказ от первого лица.

Распространение в романтических поэмах разбойничьих тем связано с общим тяготением литературы того времени к подобным мотивам; ср. в драме — „Разбойников" Шиллера или более позднюю „Праматерь" Грильпарцера, в романе — „Дубровского" и всю обширную литературу, ему предшествующую и современную. Но в поэзию высокого стиля и в частности в русскую байроническую поэму эту тему вводит Пушкин в „Братьях Разбойниках"; и его непосредственным влиянием отмечены остальные разбойничьи поэмы. Более отдаленное значение имеет сам Байрон, как автор „Корсара", „Абидосской Невесты" и т. д.

В сюжетном отношении литературная традиция, идущая от маленькой поэмы Пушкина, не представляет вполне определенного единства. Разбойники появляются в поэмах различных сюжетных групп, как элемент живописной обстановки действия, романической окраски происшествий. Так, по сюжету, как было сказано, „Разбойник" П. Машкова (1828) и „Пещера Кудеяра" С. Степанова (1828) примыкают к группе „пленников". „Разбойник" М. Покровского (1830), „Братоубийца" Э. Губера, „Сцена в темнице" Аполлона де*** („Стихотворения" 1836) относятся к разряду семейных драм с кровавой развязкой; во всех трех случаях герой становится разбойником под влиянием охватившего его отчаяния: братоубийца Губера — после измены любимой, герои М. Покровского и Аполлона де*** — после совершенного убийства. Более подробно жизнь разбойника изображает только М. Покровский: покончив со своим врагом, убийца скрывается в лесу и там встречает разбойника, который предлагает ему вступить в шайку: „Старик! Живи со мною дружно; и я—отчаянный злодей, враг бога, веры и людей. Пойдем-ка, брат! пойдем со мною в наш сильный, дружественный стан..." (48). Вместе со своими новыми друзьями разбойник освобождает из темницы своих детей, невинно заключенных за его преступления. Он совершает целый ряд злодеяний, которые являются амплификацией намеченных у Пушкина мотивов: „...Старик, бывало, попадется: за рубль мы режем старика; никто от нас не увернется без жизни, или кошелька. Силач, калека иль убогий, богач ли старой, молодой встречаются ночной дорогой: все гибнут смертью роковой. Завидим женщину младую с грудным младенцем на руках: согласна? к нам под сень лесную, а нет? с малюткою в волнах..." и т. д. (55—56). Наконец, шайка попадается („но мы попались, наконец..." 57); дети разбойника погибают в бою, сам он заключен в темницу, где хвастает своими преступлениями и богохульствует. Краткое заключение рассказывает о покаянии и смерти преступника. С точки зрения композиции интересно отметить рассказ от первого лица, как у Пушкина, а также в большинстве поэм, принадлежащих к группе „семейных драм".

Самостоятельный „разбойничий" сюжет разрабатывает только поэма А. Вельтмана „Муромские Леса" (1831): это — сюжет „жениха-разбойника", выдвинутый незадолго до того Пушкиным в балладе „Жених" (Моск. Вестн. 1827); другими мотивами „Муромские Леса" примыкают к предшествующей группе „семейных драм". Герой, Лель-

стан, любит Мильду, дочь Громвольда и пользуется взаимностью; но отец отдает свою дочь прельстившему его чужеземному гостю. Лельстан поражает своего соперника во время сговора (ср. традиционную сцену убийства: „Проклятый! лобзанья на девственных, хладных устах не свершил, и я его трижды ножем поразил! Что далее сталось... не помню!..“ стр. 19). Он брошен в тюрьму, откуда спасается вместе с двумя заключенными разбойниками. В подземелье, где скрываются разбойники, он находит Сияну, старшую сестру Мильды, когда-то похищенную Тураном, атаманом разбойников, неоднократно сватавшимся к знатным девушкам и увозившим их обманом в свою подземную пещеру: Сияна живет у Турана на положении любимой пленницы (мотив Марии Потоцкой, ср.: „Не на-век жена! Одной лишь неведомой он постоянен... Другую, давно бы уж он со двора! А эту, как ведьму из глыби Днепра, не выжить!...“ стр. 5). При попытке бегства из подземелья Лельстан убивает атамана, возвращающегося со своих подвигов, в котором узнает раненого им прежде соперника — жениха Мильды. Принимая на себя предводительство шайкой после смерти атамана, Лельстан спасает Громвольда во время набега, возвращает ему Сияну, а разбойников отдает в руки правосудия. В конце поэмы он счастливо соединяется с Мильдой. „Муромские Леса“ интересны, как попытка локализировать действие в старинной русской обстановке — об этом свидетельствуют „славянские“ имена героев, этнографические „разбойничьи“ песни („Песнь гребцов под рожок“, стр. 56 и „Зоренька“, стр. 22: „Рожок заливается и все поют: „Что затуманилась зоренька ясная...“), а также, вероятно, балладный амфибрахий, которым написана поэма в отступление от традиционного четырехстопного ямба. Однако, по справедливому замечанию рецензента „Телескопа“ (1831, ч. III, 382): „сцена действия убрана слишком не по-русски, à la Radcliffe; и пещера муромских разбойников, своими высокими сводами и длинными переходами сбивается на подземелье Мадзини...“ Более робкую попытку географической и исторической локализации разбойничьей поэмы в русской обстановке представляют „Разбойник“ П. Машкова и „Пещера Кудеяра“ С. Степанова, с ее указанием на Карамзина и на местное предание. Место действия и там и тут — на Волге (как у Пушкина). Однако, этим исчерпывается наличный в поэме русский элемент: как и в других поэмах на национально-исторические темы главные действующие лица сохраняют все черты меланхолических и разочарованных героев русской байронической поэмы.

Тему жениха-разбойника подхватил М. Демидов в поэме „Русалка“ („Дельные безделки“, стр. 45—80, 1840). Здесь девушка-сирота становится женой разбойника. Она несчастна со своим другом, т. к. гнушается его ремеслом. Он отвергает ее для другой полюбовницы; она бросается в реку и становится русалкой: мотив, подсказанный „Русалкой“ Пушкина, опубликованной незадолго до того в „Современнике“ (ср. в том же году—другую „Русалку“ в „Стихотворениях“ Н. И.). В сцене встречи героини со своим возлюбленным отметим мотивы разочарования, и в особенности—мотив „сиротства“, навеянный „Бр. Разб.“: „Кто я?—Я странник безымянный, гонимый мачехой-судьбой, я сирота, во всей вселенной для всех постылый и чужой...“ (57). И дальше: „Я тоже круглый сиротина, гонимый злобою людской...“ (68). В „По-

селенцах" П. С. (1835) один из ссыльных, Андрей Елимов, разочарованный в людях и в жизни, становится во главе разбойников и преследует своего прежнего друга, поселенца Федора, не разделяющего его мрачного мировоззрения. Благодаря его наущениям Федор брошен в тюрьму, а потом, когда Федор празднует свадьбу, он поджигает его избу, и Федор погибает в огне вместе с молодой женой. Эпизодическое участие принимают разбойники в повести „Ангелина" Ник. Молчанова (1841); герой, по возвращении с войны, брошен в подземелье, где его удерживают разбойники по приказу злодея, овладевшего его имением; Ангелина освобождает своего возлюбленного из подземелья. В „Мщении черкеса" В. Яковлева (1835) шайка Ахмета помогает черкесу Заману похитить Зюлейку и бежать из тюрьмы. Наконец, в поэме В. Зотова „Последний Хеак" (1842) другом и помощником раба хеака является контрабандист Гуссейн: вместе с ним хеак скрывается в пещере, куда уносит похищенную им невесту своего господина.

Благодаря разнообразию сюжетных схем, применяемых авторами разбойничьих поэм, число традиционных мотивов, проходящих через все поэмы, крайне незначительно Кроме „мотива сиротства", широко распространившегося в группе „семейных драм", благодаря посредствующему влиянию „Чернеца", от Пушкина ведет начало только вступительная сцена поэмы: ночной привал разбойников на берегу реки. Впрочем, такая форма зачина—этнографическая картина—подсказана одновременно вступительной сценой „Кавказского Пленника". Как пример, в котором скрещиваются родственные воздействия обеих поэм, интересно отметить „Мщение черкеса" В. Яковлева, где описывается ночной привал шайки Ахмета, собравшейся у костра после набега, и традиционные их „беседы": „На высотах в глухой пустыне лес виден темный, вековой; за ним меж диких гор в стремнине скала, вздымаясь над скалой, стоят где грозно, как навесы: Татары, Турки и Черкесы собрались буйною толпой на отдых позднею порой, свершив набег, злодейства, ковы. Пылает пламя, блеск багровый на синий зыблется гранит, клубами черный дым летит, и все шумят, и все в движеньи: они с восторгом говорят о их набеге, о сраженьи, и преступлений тяжких ряд перед собою оживляют..." (17). Большинство разбойничьих поэм сохраняет такую последовательность этих мотивов вступления: описание ночи, разбойники пируют у костра, песня, появление новых пришельцев, иногда ведущих за собою пленника (начало действия). Выше было отмечено начало „Пещеры Кудеяра", поэмы, родственной группе „пленников": „Уснула Волга в берегах. Луна, восставши над рекою, то в ней любуется собою, то скроет шар свой в облаках..." „...Но вот и полночь минувалась, вдруг все проснулось: вдалеке чернеет лодка на реке, в окружность песнь пловцов промчалась..." Следует „Песня Разбойников" и появление гребцов с пленником. Или в „Разбойнике" П. Машкова: „Покрылись мрачными тенями покойной Волги берега, и над угрюмыми скалами блеснули месяца рога..." „Но кто, хранимый тишиной, струи речные рассекает?... Толпа то зрится удалая, закон их—сила, промысл—бой. На меч булатный уповая, им чужды нега и покой: их друг—кинжал и ночь густая!..," Следует также „Песня Разбойников". Или в „Муромских Лесах" Вельт-

мана: „Вечернее солнце за Муромским лесом сгорело. Летят, как огонь, облака. С полуночи ветер; и шумно Ока несется под мрачным сосновым навесом. Над самой рекою—ущелье горы; раскинулись липы над ним, как шатры..." (1). Следует описание подземной пещеры и пирующих в ней разбойников: „...И шайка удалых веселых голов сидит вкруг огромных дубовых столов. Изрезали страсти их рдяные лица, их очи блестят под навесом бровей.... Но вот в их руках вдруг ковши зашипели..." (3). Разбойники, как обычно, поют песню (3—4). Во время „бесед" внезапно появляются новые пришельцы: „...Распахнулась вдруг дверь, ударилась в стену, столбы задрожали, и трое вошли..." (6). Рассказом о бегстве из тюрьмы Лельстана и его товарищей дается завязка действия, за которой следует обычный вводный портрет героя: „Он молод, прекрасен и статен собою..." и т. д. (8).

Незаконченные отрывки „разбойничьих поэм" имеют то же традиционное начало. Так, Н. Языков в отрывке „Разбойники" („Стихотворения", 1833, стр. 280—82) изображает, как обычно, ночной привал на берегу Волги: „Синее влажного ветрила над Волгой туча проходила; ревела буря; ночь была в пучине зыбкого стекла..." Следует „Песня разбойников". И далее: „Такая песня раздавалась на скате волжских берегов, где своевольных удальцов станица буйная скрывалась. Заране радуясь душой, они сбирались на разбой; как пчелы, шумно окружали продолговатые ладьи, и на ревущие струи их дружно с берега сдвигали..." Сюда же можно отнести сходный по обстановке отрывок К. Рылеева „Партизаны" („Сев. Цветы" на 1828 г.): „В лесу дремучем, на поляне отряд наездников сидит. Окрестность вся в седом тумане; кругом осенний ветр шумит; на тусклый месяц набегают порой густые облака; надулась черная река и молнии вдали сверкают.... Биваки в сумраке ночном вокруг костров воспламененных. Средь них толпами удальцы: ахтырцы, бугцы и донцы. Пируют всадники лихие, свершив отчаянный набег.... Живой беседой сокращают они друг другу час ночной; дела вождей страны родной воспоминаньем оживляют..." Отрывок заканчивается „Песнью партизанской". Наконец, в „Сыне Отечества" за 1827 г. (ч. 116, стр. 76) помещен отрывок из повести „Изгнанник" В. Астафьева, еще раз повторяющий традиционную схему вступления—ночь, лагерь разбойников у костра на берегу реки, вновь прибывшая шайка приводит пленную казачку: „По бору вихри бушевали; шумели волны на реке; грядами тучи набегали; скоплялась буря вдалеке; луна лишь изредка являлась, сверкнув меж темных облаков. На место сборное примчалась ватага буйных удальцов.... Под многолетними соснами зажглись трескучие огни.... Они в кругу—и наполнялся вином стакан чередовой.... Угрюм, безмолвен Атаман лежал под деревом ветвистым.... Вдруг слышен оклик часовова...." Появляются три всадника с пленницей: „И в два мгновенья уж стояли с младой казачкой перед ним. Он их не видит... на девице остановил свои глаза; она без чувств, а на реснице дрожит холодная слеза..."

Тема „узника" восходит прежде всего к влиянию Байрона-Жуковского; однако, распространению популярного мотива способствовал и Пушкин, подхватив его в „Братьях-Разбойниках" (преступник в темнице) и в „Полтаве" (Кочубей, заключенный в башню „в глубокой думе"); более отдаленное влияние на русских подражателей мог иметь

и Байрон (Корсар в темнице, появление Гюльнары и спасение узника). В сюжетном отношении тема узника также мало самостоятельна: обычно она образует вспомогательный композиционный мотив в развитии других более прочных сюжетов. Так, в группе „пленников" были отмечены поэмы, где плененный герой заключен в темницу и оттуда освобождается влюбленной в него красавицей: „Пленник" Родивановского, „Любовь в тюрьме", „Богдан Хмельницкий"; к той же группе относится „Разбойник" П. Машкова, где в темницу посажена „пленница", а герой (то же „пленник") является ее освободителем. В „семейных драмах" и „разбойничьих поэмах" было указано несколько случаев, когда преступник искупает вину свою в темнице (напр. „Разбойник" М. Покровского, „Сцена в тюрьме" Аполлона де***, отчасти „Ссыльный" Иноземцова и, в особенности, „Нищий" Подолинского). Бегство из темницы изображает два раза „Мщение черкеса" В. Яковлева; в „Поселенцах" Федор брошен в тюрьму по наущению Андрея Елимова; в „Чеке", уральской повести Фед. Алексеева (1828), в тюрьме умирает казак Чека после неудачного восстания уральцев. Более или менее самостоятельное значение мотив „узника" приобретает только в двух поэмах. В „Ослепленном" Духовского (1825) место действия—тюрьма в Константинополе, куда брошен русский витязь Вышата, ослепленный по повелению византийского императора; первая часть поэмы заключает рассказ Вышаты другим слепцам о своих подвигах и о любви к прекрасной Ладе, вторая описывает возвращение слепого на родину и измену Лады. В стихотворной повести „Король Энцио" Григория Коб...ова (М. 1844) сын императора попал в плен к своим врагам и томится в темнице; прекрасная девушка, повидимому—дочь тюремщика, становится в тюрьме его подругой; у нее рождается ребенок; они пытаются бежать; но, пойманные врагами, они снова брошены в темницу, где Энцио умирает и с ним вместе—его возлюбленная.

Влияние „Шильонского Узника" обычно выражается в композиции—рассказом от первого лица (ср. „Нищий", „Ослепленный", „Любовь в тюрьме"), а также употреблением характерных для перевода Жуковского сплошных мужских окончаний (ср. в особенности „Нищий", а также некоторые „отрывки"). „Нищий", принятый критикой очень неблагосклонно, был единодушно признан подражанием „Шильонскому Узнику", прежде всего—благодаря своей метрической форме. Подобно Байрону-Жуковскому автор описывает безнадежное одиночество узника и постепенное духовное умирание в однообразии тюремной жизни: „...С тех пор никто не навестил моей тюрьмы; я дни влачил, как тяжкий сон; и много лет прошло; казалось, целый свет страдальца узника забыл; мне хлеб и воду приносил все тот же страж—и от него не ждал я больше ничего. В моей темнице я не знал, была ли ночь иль день сиял, мне все равно, как будто я и не видал светила дня!.." (36—37). Выпущенный на свободу после долгих лет тюремной жизни, нищий, подобно Бонивару, не в состоянии вернуться к свободной жизни: „...Иноплеменники пришли свободу узнику отдать; зачем и кто? Мне нужно ль знать?..." (ср. „Ш. Узн.", стр. XIV, ст. 5—7). „Но что мне в жизни? И к чему открылись взору моему громады гор, и дол, и лес, и свод безоблачный небес?.." и т. д. (39). В „Пленнике" Родивановского о Жуковском напоминает описание тюремного замка, окружен-

ного водой (начало гл. IV), в который пленника уводят только для того, чтобы он мог в тот же вечер бежать оттуда со своей освободительницей. „Там, за Балканскими горами шумит, ревет Нептуна глас. Там, над Бургасскими водами, как между мрачными гробами, стоит в безмолвии Бургас. На лоне вод сереют стены, угрюм строений древних вид и горизонт земли покрыт клубами наносимой пены. Лишь только слышится порой прибрежных волн протяжный вой...“ (12).

Основная ситуация—узник в темнице, повторяется в поэтических „отрывках“, которые могут свидетельствовать о популярности темы „узника“. О влиянии Жуковского говорит и здесь монологическая композиция и традиционная метрическая форма—четырехстопные ямбы с мужскими рифмами. В „Галатее“ за 1829 и 1830 гг. напечатано два отрывка (первый—за подписью—ъ—ъ, второй—ръ—въ), из которых первый образует непосредственное продолжение второго. Во втором отрывке, озаглавленном „Узник“ (1830, ч. XII, 250—51), дается обычное описание внешних „симптомов“ тюремной обстановки:... „И я в тюрьме... кругом все спит; предо мной едва горит фитиль в разбитом черепке; с ружьем в ослабленной руке, на грудь склонившись головой, у двери дремлет часовой..“ Заключительная часть отрывка представляет сравнение, восходящее к Байрону (G. 965 сл.) и, впоследствии, неоднократно повторяющееся у Лермонтова: „Оставлен всеми, одинок, как в море брошенный челнок в добычу яростной волне, он увядает в тишине...“. Первый отрывок (1829, ч. VI, стр. 227—28) начинается с того же сравнения и затем выдвигает мотив воспоминанья: „Воспоминанья старины, как соблазнительные сны, его тревожат иногда; в забвеньи горестном тогда он воскресает бытием.... Опять любовь к свободе, к миру в нем кипит! Он к ней стремится, к ней летит, он полон милых сердцу дум... Но вдруг цепей железных шум раздался в сводах роковых...“ В сборнике стихотворений К. Соваж „Тревога раздумья“ (1848) напечатана поэма „Узник“. Согласно примечанию автора „содержание поэмы взято из французской истории XVI столетия“. Однако, подобно двум предшествующим „отрывкам“, эта „поэма“ сюжета не имеет и ограничивается тем, что исчерпывает ситуацию узника: заключенный в темницу герой жалуется на то, что он осужден умереть в темнице. Ср. мотив воспоминания: „...И помню, помню я—сквозь сон, лазури светлой небосклон. Я помню солнца светлый луч, громовый рокот синих туч, и зелень пышную лугов, и стаи белых облаков. И много, много помню я! Но память бедная моя мне начинает изменять—и как то горько вспоминать прошедший мир...“ (62).

Поскольку мотив узника входит в состав более обширной поэмы, сохраняется та же драматическая ситуация: узник заключен в темницу, он томится, воспоминает о прошлом; при этом обычно мысли его прерываются появлением тюремщика или спасителя. К типу „Кочубея в темнице“ приближается „Богдан Хмельницкий“ Максимовича, даже—отдельными словесными совпадениями: „...Завтра—казнь его, он знал; но вестью сей неустрашенный, от мира отделясь, мечтал о запредельности вселенной; последнюю земную дань отдаст он сборщице земного, перешагнет земную грань и насладится жизнью новой.... „...Что смерть мне?... Дух не умирает....“ Вдруг... ключ в замке повоpотился. В темнице слабый свет блеснул... Казак от думы пробудился...“

(35). Сходное построение имеет тюремная сцена в „Мщении Черкеса"; ср. начало гл. IV: „В темнице мрачной и сырой, где черные нависли своды, Заман, как призрак роковой, лежит, лишенный вновь свободы.... „Блеск солнца для меня затмился, исчезло все"... Вдруг, легкий шум его исторг из мрачных дум: шаги он слышит в отдаленьи, бледнеет в страхе, в исступленьи. Гремят ключи, стучит замок, и дверь со скрипом отворилась..." (14—15). В поэме „Любовь в тюрьме" та же сцена в некоторых подробностях напоминает „Корсара" (см. ниже). Тюремные сцены в уральской повести „Чека" ограничиваются изображением душевных мучений узника при воспоминании о прежних преступлениях: „На цепи голову склоня, сидел Чека. В нем взор угрюмый был полон смутного огня и омрачался черной думой.... Со стоном он воспоминал былую жизнь, родные степи, и, как безумный, грыз и рвал полузаржавленные цепи... Его могучий, пылкий дух томил мучительный недуг, в нем дикий пламень разгорался, его страшил затворов стук, полночный ропот, цепи звук; он робко, смутно озирался; он мнил: вот идут! чу! гремит запор тюрьмы; народ шумит! Я вижу: вот взошли в темницу... Умру!.... И прерывая голос, он землю, жизнь и небо клял, ужасно взор его сверкал и дыбом становился волос...". „То вдруг, объятый тишиной, сидел он, мрачный и угрюмый, и в край далекий и родной туманной уносился д умой..." (24—25). Вождь уральских повстанцев стилизуется в поэме Ф. Алексеева по типу романтического разбойника; благодаря этому, в тюремной сцене, как у Пушкина, особенно выдвигается мотив „проснувшейся совести". Ср. напр.: „Так, трепеща в цепях, убийца в раздумьи мрачном сох и тлел, и сквозь окно тюрьмы глядел, как тень иль хладная гробница; ужасный ряд минувших дел в нем разжигал и мучил совесть: ему в ночной бессонный час шептал неумолимый глас убийств затверженную повесть. Не раз в лесу дремучем он с ножом на путника бросался, и, презирая вопль и стон, невинной кровью обливался. Не раз преступною рукой он жег и грабил храм святой; дыша безумной мести жаром, он резал дев и стариков, срывал покровы с мертвецов и села обносил пожаром..." (26).

Таким образом, в ряду эффектных мотивов, традиционных для повествования романтической поэмы, мотивы разбойника и узника, легковступая во взаимодействие, присоединяются к другим элементам обстановочности основных сюжетных групп.

ГЛАВА III.

Русская романтическая поэма, как литературный жанр.

1.

Влиянием Пушкина и Байрона определяются общие черты русской романтической поэмы, как исторически-обусловленного литературного жанра, одновременно — в области тематики и композиции. Эти черты повторяются в большинстве поэм, независимо от их принадлежности к той или иной из указанных групп, и могут быть отмечены в общей характеристике.

Традицией „восточных“ и „южных“ поэм определяется прежде всего экзотическая обстановка действия русской романтической поэмы, заранее намечающая повышенный тон, романическую окраску поэтического повествования. Восток является местом действия во всех гаремных трагедиях, нередко—без какой-либо более точной локализации; ср. „Селам“ Ознобишина, „Зальмару“ П. Иноземцова, две „Зюлейки“ П. Чернолутского и Варвары Лизогуб. „Гассан-Паша“ имеет традиционный подзаголовок „турецкая повесть“, надоевший уже самому Байрону (ср. выше, прим. 6). Пл. Ободовский выступает, как автор „пердсидской повести“ „Орсан и Леила“, которая печаталась „отрывками“ в „Сев. Цветах“ и „Сыне Отечества“; „Подснежник“ на 1830 г. принес отрывок из „восточной повести“ (стр. 107), без какого-либо более точного обозначения. В сущности определенная локализация для поэтов этой группы не нужна: „восточная“ обстановка означает в романтической поэме—присутствие гарема и пленницы, восточного властителя в знаменитой позе и почтительного евнуха, в некоторых случаях—описание роскошной южной ночи; и наконец,—что самое важное, общую романическую атмосферу, в которую переносятся происшествия стихотворной повести.

События греческого восстания, воспетого уже Байроном, подсказали русским поэтам несколько географических и исторических имен, облегчивших локализацию традиционных сюжетов. Действие переносится в современную Турцию, с властителем—жестоким пашей и с гаремной пленницей или пленником из побежденных или восставших христиан. Так, „Хиосский Сирота“ Платона Ободовского (1828) вызван, как было сказано, истинным происшествием из истории греческой войны, о котором более точно сообщается в прозаическом предисловии. „О д и с с ѣ й или две достопамятные эпохи в жизни Али-Паши. Истинная повесть“ (1831) рассказывает об историческом Али-Паше Янинском и знаменитом греческом повстанце Одиссее. Того же Одиссея имеет героем поэма Трилунного „Осада Миссолонги“, печатавшаяся отрывками в „Галатее“ 1829 года: Трилунный пересказывает „Осаду Коринфа“ Байрона в применении к событиям греческого восстания. „Гречанка“ (1827) изображает на фоне борьбы христиан за независимость трагедию пленницы-христианки, полюбившей врага своего народа, турецкого пашу; актуальное значение поэмы подчеркивает посвящение: „О скоро ль литься христиан кровь на полях родных престанет и удалится бранный стан врагов креста, и мир настанет для славной Греции детей...“ „Любовь в тюрьме“ (1828), где герой—пленный болгарин-повстанец, варьирует мотивы черкешенки и пленника, Гюльнары и Конрада. „Огин“ Н. Данилова (1830) переносит сюжетные схемы „пленника“ и „драмы ревности“ на отношения бедного грека-христианина и знатной турчанки. Наконец, в альманахе „Северная Звезда“ на 1829 Бестужев-Рюмин помещает отрывок „Мечта Гречанки“, в котором действие происходит в осажденом Миссолунг. „Пленник Турции“ Комисарова (1830) и „Пленник“ Родивановского (1832) содержат указания на русско-турецкую войну. В последнем местом действия является город Бургас, стилизованный в духе Шильонского замка. В „Беглеце“ Вельтмана (1831) действие происходит также в определенной географической обстановке—в Румынии, в Галаце, на русско-турецкой границе

Влиянию Пушкина следует приписать многочисленные попытки того времени отыскать в пределах самой России живописный этнографический фон для романтической поэмы. „Кавказский Пленник" и „Бахчисарайский Фонтан", поставив перед молодыми писателями проблему „местного колорита", понимаемого в духе романтической эпохи, как этнографическая экзотика, указали на существование мусульманского „востока" в географической области, вполне достижимой для русского поэта. Конечно, увлечение кавказскими и крымскими мотивами не связано в пушкинскую эпоху узкими пределами одного литературного жанра. Появляются прежде всего во всех журналах многочисленные прозаические описания впечатлений крымского или кавказского путешествия, последние нередко—в связи с кавказскими войнами (вспомним у Пушкина „Путешествие в Арзрум") [38]. Кавказ становится излюбленным местом действия романтической повести (напр. у Марлинского, у Лермонтова). Еще более многочисленны лирические стихотворения, посвященные впечатлениям кавказской и крымской природы, историческим воспоминаниям, „песням", черкесам и татарам, черкешенкам и грузинкам. Увлечение крымскими мотивами поддерживают „Крымские сонеты" Мицкевича, переведенные Козловым (1829), но помимо Козлова переводившиеся неоднократно в альманахах и журналах того времени. Из русских произведений такого рода напомним „Тавриду" А. Муравьева (1827), а также описательные поэмы, примыкающие к литературному жанру, возрожденному „Чайльд-Гарольдом" Байрона: напр. „Поэтические очерки Украйны, Одессы и Крыма" Ив. Бороздны (1837) [39].

Вслед за Пушкиным место действия романтической поэмы переносит на Кавказ уже Ал. Шишков 2-й в „Дагестанской Узнице" („Восточная Лютня", 1824), затем—„Гребенский Казак" А. Шидловского (1831), „Мщение Черкеса. Ахалцихское событие" В. Яковлева (1835) и сильно запоздавший „Последний Хеак" В. Зотова (1842), посвященный автором „памяти певцов Кавказа—Пушкина, Лермонтова, Марлинского". По сравнению с Пушкиным эти поэмы беднее живописными подробностями и ограничиваются повторением традиционных мотивов—„воинских игр черкесов", пленения арканом, засады, сторожевого казака, ночной „беседы" и т. д., а также уже известных романических сюжетов—пленения и бегства героя или похищения красавицы. Отрывки из описательной поэмы „Лонской" Ал. Шишкова („Опыты" 1828) ограничиваются описаниями природы Кавказа и его жителей, причем „путешествие" разочарованного героя служит внешней связью для отрывочных описаний; к тому же типу примыкает „Воспоминание" Д. Сушкова (Стихотворения, 1858). В обстановку кавказской войны переносится действие в „Нине" Косяровского (1826) и в „Горном Охотнике" (1844); в „Осаде Чираха" В. Григорьева (альманах „Цефей", 1829, стр. 208—218) изображается героический эпизод из стычек с горцами. Интересно отметить в числе отрывков „Гречанку" Барановского („Сев. Минерва", 1832, 53—56), а также „Гирей, киевский (?) рассказ" Жмакина (в сборнике „Часы Досуга" 1843), которые, несмотря на свое заглавие, изображают картины из жизни Кавказа. Кавказские поэмы А. Полежаева, „Эрпели" (1830) и „Чир-Юрт" (1832) намеренно оставлены в стороне, т. к. принадлежат к особому литературному жанру.

Гораздо многочисленнее и разнообразнее те поэмы, в которых авторы, вслед за Пушкиным, отправляются самостоятельно на поиски живописных тем и восточной экзотики в пределах европейской и азиатской России. С одной стороны—Россия степных кочевников, связанная с мусульманским Востоком, с другой стороны — казачество: вот излюбленные источники вдохновения русских романтиков. Вслед за „Кавк. Пл." появляется „Киргизский Пленник" Муравьева (1828); появляется рано умерший П. Кудряшев, житель Оренбурга, автор „Абдрахмана" и „Пугачова" и „певец картинной Башкирии, быстрого Урала и беспредельных степей киргиз-кайсацких"; „Княжна Хабиба" казанской поэтессы Александры Фукс (1841) переносит нас в предгорья Урала, к киргиз-кайсакам „большой орды"; поединок киргиз-кайсака с казаком описывает Н. Молчанов (в „Стихотворениях" 1842, т. I, стр. 99—112: „Киргиз-Кайсак"). В „Хаджибее" Н. Гербановского (1838) действие происходит в южно-русских степях, на месте теперешней Одессы; в „Багир-Хане" Горева (1842) главный герой—бакинский хан. „Основание города Казани" той же А. Фукс (1836) переносит нас на этот раз в татарское царство на Волге; „Взятие Азова" Ж-ва (в Альманахе „Цефей", 1829, стр. 196—207)—в другое татарское царство на берегах Азовского моря. В последних примерах, как и в „Бахч. Фонт.", этнографическая отдаленность поэтической темы сочетается с отнесением к историческому прошлому России. То же относится и к сибирским темам, пользовавшимся в свое время большой популярностью. Сибирь — место действия „Войнаровского" К. Рылеева (1825), а также многочисленных поэм из жизни русских ссыльных (напр. „Ссыльный" Иноземцова, 1833, „Поселенцы", 1835, „Пустынник" 1831). Завоевание Сибири Ермаком является темой нескольких „Ермаков" (ср. первый „Ермак" И. И. Дмитриева, 1794, предвосхищающий некоторые особенности „отрывка" из романтической поэмы, затем—дума Рылеева „Смерть Ермака", 1822; далее—„Ермак" А. Шишкова в „Опытах" 1828 г. и С. Степанова—вместе с „Пещерой Кудеяра", 1828); судьбу его противника оплакивает П. Шкляревский в своем „Кучуме" (1826; в „Стихотворениях" 1831). Издатель „Енисейского Альманаха" Ив. Петров печатает в „Сыне Отечестве"—„Картину из времен завоевания Сибири" (С. О. 1827, ч. 111) и в том же журнале находится место для отрывка, озаглавленного „Шаманг. Отрывок из поэмы: Кочин или война русских с чукчами" (там же, ч. 103, 1825). Назовем еще „Сузге. Сибирское предание" („Современник" 1838, XII, 41—75), написанное в Тобольске П. Ершовым, известным автором „Конька-Горбунка". Таким образом „живописная Россия" представлена в романтических поэмах с поразительным внешним разнообразием.

Не менее популярными являются в то же время живописные сцены из жизни казачества. Уже названные „Гребенский Казак" А. Шидловского или Киргизский Пленник" Муравьева рисуют казаков в их столкновении с воинственными инородцами, по примеру „Кавказского Пленника". В других поэмах казачество появляется, как равноправная тема литературной экзотики. „Донец" Ольги Крюковой (1833), „Иван и Марья" М. Павлова („Три повести", 1838), „Казак" Грузинова („Цитра или мелкие стихотворенья", 1830) переносят в живо-

писную обстановку казачества обычную для романтической поэмы „драму ревности". „Чека. Уральская повесть" Ф. Алексеева (1828) изображает историческую личность вождя восстания уральских казаков (1773) в обычной стилизации романтического разбойника. „Донец" Пл. Ободовского („Календарь Муз" на 1826, стр. 70) и „Илецкий Казак" той же Ольги Крюковой („Дамский Журнал", 1832, т. XI) сохранились в форме журнальных отрывков, повторяющих традиционные этнографические мотивы. К истории запорожских казаков относятся отрывки из „Наливайко" Рылеева (1824); „Богдан Хмельницкий" Максимовича (1833) и отрывки на ту же тему К. Рылеева (Соревн. Просв. 1825, ч. XXX, № 4) и Е. Гребенки („Современник" 1839, т. XIV и 1840, т. XVII); далее — „Дорошенко" (1830) и „Нечай" (1831) неизвестных авторов; наконец,—более поздние поэмы Барышева „Еврей" (1837,— Мазепа и Самойлович) и „Запорожцы" фон-Лизандера (1840). События этих поэм развертываются на фоне героической борьбы русского казачества против поляков, однако, мотивы национально-исторические и политические играют существенную роль у одного Рылеева и, отчасти, у Максимовича: остальные авторы ограничиваются изображением героического повстанца, стилизованного в духе благородных злодеев романтической эпохи, и выдвигают на первый план новеллистический сюжет с традиционными мотивами романических любовных отношений.

Наконец, живописная Россия представлена экзотическим Западом. Уже Пушкин сопоставлял „чухоночку" Баратынского („Эда", 1826) со своей черкешенкой—и там и тут живописная окраина является как бы предпосылкой романической фабулы. Языков наметил темы из близкой ему истории Ливонии—ср. отрывки „Ала" („Сев. Цветы" на 1826 г., стр. 5) и „Меченосец Аран" („Альбом Северных Муз" 1828, стр. 269, помечено 1824 г.). Наконец, в связи с польским восстанием 1830 г. появляются одна за другой польские повести: „Переметчик" И. Косяровского (1832)—из времен барской конфедерации (любовь Казимира Пулавского к прекрасной дочери молдавского господаря), „Мятежники" М. Маркова (1832)—из эпохи восстания, наконец—„Эмилия, польская повесть" А. Суходольского (1832), где молодая полячка, соблазненная разочарованным „уланом", выступает в традиционной роли „черкешенки" Пушкина или „чухонки" Баратынского.

Романтическую прелесть временно отдаленного могли иметь сюжеты, заимствованные из отечественной истории. Выбор подобных тем поддерживало стремление к „народности", одна из особенностей русского „романтизма". Однако, именно в обработке национально-исторических тем романтические поэмы менее всего оригинальны. Учителем молодых поэтов является здесь уже не Пушкин, отдавший дань времени в незаконченном отрывке поэмы „Вадим"—с ее современным разочарованным героем и неосуществленными указаниями на обычного типа романическую фабулу, а прежде всего К. Рылеев, в своих „Думах" (1820—25) нередко соприкасавшийся с излюбленными мотивами и композиционными приемами обычной романтической поэмы (ср., напр., „Богдана Хмельницкого", изображающего бегство из темницы, или „Рогнеду", которая стоит на границе короткой думы и более обширной поэмы). Репертуар поэтов очень разнообразен. Мы имеем поэмы из времен первых князей—ср. „Ослепленный" Духовского

(1825) и „Ольга или Осада Коростеня“ Алякринского (В. Евр. 1827, № 2, стр. 117, отрывок); удельный период представлен „Князем Андреем Переяславским“, незаконченной поэмой А. Бестужева-Марлинского (ч. I. в 1828 г. отд. изд.; ч. II. в „Галатее“ 1830); времена татарщины — „Вступлением на престол кн. Александра Тверского“ Бахтурина (1833); московская Русь—„Основанием Москвы“ Меркли (в „Стихотворениях“ 1835, стр. 77—82, два отрывка) и „Рождением Иоанна Грозного“ бар. Розена (1830); смутное время — „Карелией“, описательной поэмой Ф. Глинки (1830), „Ксенией Годуновой“ того же бар. Розена („Три стихотворения“, 1828) и отрывками из неоконченной поэмы неизвестного автора (вероятно—Ф. Соловьева, в альманахе „Метеор“, 1831, стр. 50—69, Борис и волхвы); петровская эпоха—„Княгиней Натальей Борисовной Долгорукой“ Козлова (1828), недавняя отечественная война—„Партизанами“ Рылеева („Сев. Цветы“ на 1828 г.—отрывок). На фоне не определенных точнее исторических событий (московская Русь) разыгрываются „Алексей Любославский“ Виктора Лебедева (1829)—стихотворное переложение „Натальи боярской дочери“ Карамзина, а также „Витязь мести. Батуринский рассказ“ А. П—ского (1829)—эпизод из борьбы с татарами, и „Мария, фантастическая повесть в стихах“ П. К. (1835) — того же времени. О темах из истории Украины и Сибири было упомянуто особо. Исторические имена и события присутствуют, как сказано, и в „Пещере Кудеяра“ Степанова (1828) и в „Юлии, исторической русской повести“ Вас. Литвинова (1832), но совершенно оттеснены выступающим на первый план романическим сюжетом. Вообще, исторический элемент в большинстве поэм этой группы ограничивается самыми краткими указаниями на предметы национальной обстановки—одежды, вооружения, и упоминаниями исторических имен; в редких случаях автор делает попытку в более или менее обширном этнографическом отступлении (по примеру „Кавк. Пл.“) изобразить обычаи старины: так, в особенности—А. Бестужев в „Андрее Переяславском“ (ср. гл. I, стр. 52 сл.—встреча гостя в боярском доме, описание убранства, баня, угощение хозяйкой), или описание малороссийских обычаев („вечерницы“, „досветки“, „веснянка“) в „Богдане Хмельницком“ Максимовича (гл. I, стр. 4—5), или описательные отрывки из незаконченной исторической поэмы „Андрей или Забавы Россиян“ („Песни Золотого Рожка“, изд. Новиковым, 1828). Вообще, исторический колорит, как и этнографическая обстановочность романтической поэмы, сводятся к небольшому числу живописных признаков быта и нравов, которые нередко, по примеру Пушкина и Байрона, объясняются в этнографических примечаниях, печатаемых позади текста поэмы. Ср., напр., в „Андрее Переяславском“, „Киргизском Пленнике“, „Гребенском Казаке“ Шидловского, „Богдане Хмельницком“ Максимовича, „Дорошенке“, „Хаджибее“ и др.

В остальном автор преследует обычные для романтической поэмы задачи: в центре—современный меланхолический герой, носитель любовной фабулы и типических переживаний, не меняющихся, несмотря на перемену декорации. С помощью традиционных для романтической поэмы мотивов может быть ассимилирован любой исторический сюжет: так, сподвижник Димитрия Донского, князь Юрий Храбрый становится героем „семейной драмы с кровавой развязкой“ („Юлия“); воцарение

Александра Тверского служит поводом для любовной интриги между гаремной красавицей, женой татарского хана, и прекрасным иноземцем, русским князем; витязь времен Святослава Вышата („Ослепленный“)— обычный романтический узник и совершает самоубийство, узнав об измене коварной красавицы Лады; „Основание Москвы“ дает возможность автору изобразить обычную сцену ночного свидания и т. п. Политические и национальные мотивы Рылеева остались чуждыми всем остальным поэтам этой группы, за исключением, быть может, одного Бестужева, насколько можно судить по незаконченной поэме. „Полтава“ Пушкина, в которой традиционная романическая интрига подчиняется широкому эпическому сюжету, выражающему существенную для хода действия национально-историческую идею, остается совершенно одинокой попыткой создать историческую поэму большого стиля. Для остальных поэтов исторический сюжет является только поводом для введения условно-декоративной обстановки, на фоне которой разыгрывается обычная романическая интрига.

Экзотическая обстановка действия тесно сплетается с романической фабулой и позволяет поэту использовать в своем рассказе целый ряд традиционных мотивов, которые в эпоху, предшествующую психологическому роману XIX века, были общим достоянием повествовательной прозы, желающей быть занимательной и ищущей грубых, но верных эффектов. В традиции Байрона-Пушкина, как мы видели, устанавливается известный отбор таких мотивов в более или менее прочных сюжетных комбинациях. Сюда относятся разбойничьи темы, с обычной декорацией: Волга и на берегу ее пещера или подземелье, в котором скрывается шайка; или гарем восточного паши, где разыгрывается трагедия гаремной пленницы; или темница, в которой томится узник, и откуда он бежит с помощью своей прекрасной возлюбленной; или монастырь, где находит успокоение потерпевший крушение в любовной драме, куда уходит женщина, покинутая своим милым или оплакивающая умершего возлюбленного; при этом вариантом мотива искупления может быть изображение отшельника (или пустынника), живущего в одинокой келье в лесной глуши—популярной фигуры элегической поэзии XVIII века, или ссыльного (в Сибири), или нищего странника. Поэмы, изображающие семейную драму в современной обстановке (напр., „Борский“, „Ссыльный“, „Пустынник“, „Чернец“ Козлова и др.) свободны, конечно, от экзотической декорации и обнаруживают до некоторой степени реалистические задания (ср., напр., описания Петербурга в „Бесприютной“ П. Максимовича, 1830); но тюрьма и монастырь или условная фигура „пустынника“ (которого в „Борском“ заменяет священник, воспитатель Владимира) держатся и в этой группе достаточно прочно, а в некоторых случаях, при достаточно неопределенной локализации („Братоубийца“ Губера или „Разбойник“ П. Машкова), даже появление разбойничьей шайки не нарушает общего тона романической фабулы.

Во всех поэмах, как современных, так исторических и экзотических, первое место в повествовании занимает любовный конфликт. Целью автора за немногими исключениями (к которым относится „Кирг. Пл.“ и „Пленник“ Родивановского) является трагическая развязка во что бы то ни стало, эффектная и печальная катастрофа, не-

пременно завершающая любовный роман. Мотивировка любовной трагедии весьма однообразна: вмешательство богатых родителей, отдающих предпочтение более состоятельному жениху, измена возлюбленной или измена жениха-соблазнителя. Отсюда, с одной стороны — возможность похищения и бегства (сопровождаемого в некоторых случаях — проклятием отца), с другой стороны — одна из обычных разновидностей любовной или семейной драмы с трагической развязкой: убийство из ревности, или романическое самоубийство, или смерть от разбитого сердца, или безумие, или, наконец,—отречение и уход в монастырь. Присутствие кровавой развязки, убийства из ревности или из мести, в свою очередь, влечет за собой целый ряд традиционных мотивов — мучения совести убийцы, различные формы искупления греха (скитания и нищенство, тюрьма и ссылка, монастырь). При перенесении любовной драмы из современности в экзотическую обстановку, традиционным осложнением драматического конфликта является любовь гаремной пленницы (любимой жены или дочери паши) к прекрасному чужестранцу или родственный мотив пленника (узника), возбуждающего любовь в туземной красавице. Отсюда излюбленный исход—бегство из плена или из темницы, частично совпадающий с указанным выше мотивом похищения возлюбленной: при этом устанавливаются постоянные эффектные типы такого бегства—беглецы спасаются в челноке, где их настигает погоня, или пленник переплывает бурную реку, или увозит возлюбленную на коне.

Во всех поэмах отчетливо выделяются г е р о й и г е р о и н я любовной драмы, носители традиционных жанровых признаков, восходящих через Пушкина к Байрону. Разочарованный и мрачный герой, как наследие байронического искусства, является обязательной принадлежностью каждой романтической поэмы. В его облике отражаются — то смешанные, то ясно разъединенные, черты обоих мужских типов, созданных „восточными поэмами": центральной фигуры молодого героя и его антагониста (старика „паши"). Там, где герой и антагонист противопоставлены друг другу (гаремные трагедии—„Зальмара", обе „Зюлейки", „Любовь в тюрьме", „Одиссей" и т. п.), каждый сохраняет в первоначальной чистоте свойственные ему черты: так, восточный „паша" Байрона, в характерной позе (ср. Джафир в начале „Аб. Нев.") через „Бахчисарайский Фонтан" докатился до самых неумелых изображений гаремной трагедии. Точно также относительно прочным является образ разочарованного юноши в группе „Пленника"—Леолин („Беглец"), Огин, Симон („Пещера Кудеяра"), Мстислав („Разбойник" П. Машкова) и др., и в некоторых из современных семейных драм—как-то: „Борский", „Ссыльный", „Нина" Косяровского, „Бесприютная" Прова Максимовича и др.; мы видели, что из „Кавк. Плен." заимствуется биографическая реминисценция с традиционным рассказом о разочаровании героя. Смешение обоих типов обусловлено было сближением их сюжетной функции и некоторым родством, очевидным уже у Байрона; начало смешению положил, как было сказано, уже Пушкин в „Бахч. Фонт." и „Полтаве", где тип антагониста-паши (Гирей, Мазепа) выступает в функции героя, и в „Цыганах", где герой претерпевает судьбу антагониста (см. выше, стр. 36). Последний случай повторяется впоследствии в многочисленных драмах ревности, построенных

по типу „Цыган"; первый представлен в поэмах, в центре которых стоит героический злодей, напр., „Еврей" (Мазепа), „Дорошенко", „Нечай", „Чека" и мн. др.

Внешний облик разочарованного героя однообразно стилизуется несколькими экспрессивными чертами: он—„мрачный" („Нина", 18), „тихий, мрачный" (там же, 21), „мрачный, одинокий" („Изменница", 13), „печальный" (там же, 19), „угрюмый, нелюдимый" (там же, 23), „грустный и унылый" („Рыбаки", 7), „рассеянный, угрюмый" („Огин", 29) и мн. др. Он всегда „объят" какой-то таинственной „думой" („Нина", 21), „окован тайною глубокой" (там же, 21), „в мрачных думах" („Встреча", 72), „запечатлен тоски клеймом" („Бесприютная", 8), „мечтою занят, одинок" („Рыбаки", 11). На челе его „следы мучительных страстей, следы печальных размышлений" („Бал", ст. 171—2), „клеймо печали роковой" („Ангелина", 28), „страстей, волненья отпечаток, тревоги думы роковой" („Витязь · мести", 12) и т. д. Бледный цвет лица, печальный, задумчивый или мрачный взор—этими внешними признаками ограничивается описание; „взор беспокойный и угрюмый, в чертах—суровость и тоска, и на челе его слегка тревожные рисует думы судьбы враждующей рука" (Рылеев, „Войнаровский"). При появлении героя дается его вводный портрет, в котором внешние черты подчинены всецело однообразной психологической экспрессивности. Традиционные элементы такого вводного портрета дает, напр., Вельтман в „Муромских Лесах", когда Лельстан является в пещеру разбойников: „Он молод, прекрасен и статен собою, черты благородны и взгляд не раба; хоть видно, что он во вражде был с судьбою; но гордости в нем не смирила судьба. Как скрытая боль тайно борет здоровье, мешается бледность с румянцем ланит, так в нем беспокойство души не молчит, и горесть тревожит его хладнокровье. То дикой улыбкой сменяется вздох то, кажется—в мыслях надежда и бог. Где он и зачем, он не видит, не знает; есть люди, один он—ему все равно.... Взор мутный его по предметам все плавал..." (8). С героя современной повести черты разочарования свободно переносятся в историческое прошлое или в экзотическую обстановку. Вот каким является, напр., в повести М. Павлова казачий атаман, влюбленный в молодую казачку („Иван и Мария"): „Он сед, и вид его угрюм, с природой дикою согласен, и грозен он средь мрачных дум, в угрозах—страшен и ужасен. Томится день, не спит он ночи, везде он с грустью и тоской. И часто, опершись рукой, сидит он, не смыкая очи. О чем мечтал наедине? Не старость—горе и печали на сумрачном его челе бразды суровы начертали..." (14) (ср. Б. Ф. 7—8). Или, с углублением экспрессивных моментов,—в портрете героического злодея, вождя запорожцев („Нечай"): „Но кто сей, мрачен и угрюм, вне стана—на холме высоком — стесненный грустью мрачных дум сидит в унынии глубоком? Из-под густых его бровей глаза, как молния, сверкают! И тучи бурные страстей его чело отягощают! — Казалось, грусть в себе тая,—его душа с страстьми сражалась, и скорбь, как лютая змея, вкруг сердца страшно обвивалась..." (10—11).

Там, где поэма начинается со вступления, заключающего встречу рассказчика или автора с героем, предваряющую биографическую испо-

ведь последнего (как в большинстве семейных драм), такими же чертами изображается „жертва страстей". Ср. в „Могиле" Ф. Соловьева: „...Тоска, ужасные напасти и разрушительные страсти на сморщенном его челе печать несчастья наложили,—и на пространной сей земле всего несчастного лишили. Казалось, путник не от лет, а от мирских различных бед покрылся скоро сединами. Казалось, путник не годами так тяжко был обременен, но своевольными страстями так рано был разрушен он... Вид, и доселе благородной, изображал, что он свободно в своих деяньях поступал и жизнью прежде не скучал..." (4).

Экспрессивность такого вводного портрета подчеркивается эффектной драматической ситуацией, когда герой, в позе гордого равнодушия, стоит перед своим врагом или господином (ср. у Байрона, в „Аб. Нев."—Селим перед Джафиром, в „Корсаре"—Конрад перед Сеидом, в „Париз."—Уго перед Азо). „Корсара" напоминает в особенности „Любовь в тюрьме", где вождь повстанцев появляется перед победителем—пашой: „...И он предстал; уничиженье цепей сковало крепость рук; но на челе его высоком ненарушаемый покой (ср. К. П. 365); бестрепетным и гордым оком взирает он на жребий свой; в душе, боязни непричастной, негодование на рок, который волей самовластной преторг побед его поток; но глубоко оно таится под стражей верного лица; как тот, который ни конца, ни истязанья не страшится, не называясь на него, он предстает перед Омара..." (12). Сходная ситуация в „Зальмаре"—молодой невольник перед пашей: „...Протяжно цепи зазвучали; на грудь поникнув головой, как жертва рока и печали, предстал невольник молодой.... Но на возвышенном челе, как след тумана на стекле, лежит страданья след глубокой"... (17). Или в поэме „Вступление на престол кн. Александра Тверского" К. Бахтурина (1833)—молодой русский князь перед татарским ханом: „...Безмолвен, мрачен, как опальный, брат младший гордо подходил и взор суровый, взор печальный возвел и в землю опустил. Пред ханом стройные колена как бы насильно преклонил, и с каждым мигом перемена являлась в сумрачном лице..." (23).

Другая эффектная ситуация, восходящая к Байрону через „Кавк. Пл."—герой в неподвижной и гордо-равнодушной позе перед картиной разбушевавшейся природы. Было уже указано на повторение этой ситуации в группе „пленников" (напр. в „Пленнике Турции" и в „Разбойнике" П. Машкова). Барон Розен воспроизводит этот мотив в поэме „Тайна" („Дева семи ангелов и Тайна", 1829): „...И над волнующимся Понтом высоко, там, под горизонтом, завесой крытый тучевой, он, над стремниной гладкой стоя, в дыханьи бури роковой валов заслушивался воя. Взирал в бездействии немом на парус, издали летящий, следил перуна блеск скользящий над горным, дерзостным орлом. Он грудь открыл, ему был сладок стихий раздорный беспорядок и мятежу в его крови был друг..." (47). Еще раньше этот мотив был использован в „Рыбаках" П. Чижова, однако—без каких-либо живописных подробностей: „...И часто громы непогоды он с мрачной радостью внимал, и в вое стонущей природы страданья сердца потоплял..." (12). В „Юлии" В. Литвинова подчеркивается мрачная экспрессивность эффектной сцены: „Но он твердый, как гранит неколебимый, презирал гром и рок неукротимый, и молнии вокруг его сияющи

струи; с презреньем к небу поднимая длань, он громы вызывал на брань.... Взор вперя в кипящие пучины, без страха зрел разверстые стремнины.... Несчастный, все стоя у скалы, не слышит бури—смерти не боится, свирепо зрит на синие валы и ужасом природы веселится..." (7—9). Ср. также в более поздней „Изменнице" Ашика (1837): „...И видел он, как ураган, отваги богатырской полный, как донебесный великан, кружась, ярясь, пенил волны; и силу бури презирая, он, будто призрак гробовой, бродил во мгле, как тень мелькая, с своей любимою мечтой. И сколько раз над бездной моря, внимая плеску пенных волн, стоял он, думой с мраком споря, весь о минувшем мыслью полн..." (43).

В середине рассказа поэт возвращается к внешнему облику героя лишь в напряженно драматических сценах, изображая высшую степень душевного потрясения, предшествующую трагической развязке или следующую за ней. В таких случаях обычно появляются те черты мелодраматически-преувеличенной экспрессивности душевных движений, которые традиционны для романтических повествований и были с упреком отмечены в „Бахчисарайском Фонтане" самим Пушкиным. Выше приводились примеры таких эффектов в любовных трагедиях с кровавой развязкой. В особенности характерны глаза, сверкающие яростью. „И пламень бешеной печали опять в глазах его зардел..." („Еврей", 126), „взор ужасный огнем страстей еще пылал" („Рыбаки", 18), „как угль в горниле раскаленный, так грозно взор его горел..." („Одиссей", 5), „но вдруг замерзли слез потоки, страстей мятежных вспыхнул взрыв—и пламя ярости на щеки кровавый бросило отлив; без разумения, без меты, блуждают очи, как кометы, и волоса стоят горой над воспаленной головой..." („Елена", 72). Иногда изображение бешенства героя развертывается в целую драматическую сцену. Ср. в поэме „Хиосский Сирота"—тиран Ахмет над телом убитого им раба: „Ахмет с улыбкой ядовитой глядел на тело старика; дымилась кровию пролитой убийцы голая рука; и очи яростно пылали; в густых бровях, казалось мне, что с дикой жадностью оне Феону в сердце проникали..." (29). Или Мазепа узнает в своем постоянном спутнике-еврее преследующего его врага, молодого Самойловича: „...Вдруг смех слетел с его щеки, в губах не видно стало крови, круглей все делались белки, все выше поднимались брови, открылся судорожно рот, и ужас, ужас в полном смысле изобразился на лице седого, старого Мазепы. И он дрожал весь, и со лба катился пот холодным градом..." (94). Или Гирей в „Зюлейке" Варвары Лизогуб, отдав приказ утопить изменившую ему султаншу, колеблется между гневом и жалостью к юной жертве: „...Гирей же дрожал, леденела в нем кровь.... Глаза его дико, безумно блуждали, колена сгибались, едва он стоял; то мщенье, то жалость в лице выражались; то взор он смиренно пред нею склонял. Невнятно уста его что-то шептали, он силился что-то сказать, но не мог..." (15). Такими мелодраматическими сценами изобилует в особенности „Гребенский Казак" А. Шидловского. Например, молодой черкес узнает в своей спасительнице сестру, бежавшую из родного аула с врагом-казаком. „О, как в нем все затрепетало, какой огонь его проник, как исказился зверский лик, когда поднял он покрывало с чела казачки молодой, сраженной тайною бедой!.. Смятенье, радость, ужас, зверство во взорах

вспыхнувших слились; в чертах слепое изуверство, и очи кровью залились.... И долго, злые страсти клича, рукой трепещущей искал злодейством скованный кинжал..." (110). Или тот же герой — над телом убитой им сестры: „В оцепененьи, одинокий, в руке затиснув меч широкий, лезгин рассеянно глядел на труп казачки холодевший... И дикий взор, освирепевший, мученья смертные следит. Струится кровь по светлой стали, чело бледнее полотна, уста проклятья лепетали, как ночь—душа в нем холодна!.. Он равнодушен к воплям боя, не зрит, не внемлет ничему, и, холодея ко всему, он ищет горького покоя..." (142).

В изображении внутреннего мира разочарованного и мрачного героя главную роль играет биографическая реминисценция, дающая в начале рассказа психологический портрет или историю разочарования. По типу „Кавк. Пл.", как было уже указано, об этом рассказывают другие „пленники". Однако, рассказ о разочаровании, как признание самого героя, или как биографическое отступление поэта, распространен далеко за пределами группы „пленников". Сюда относятся, например, признания Борского: „Безумец! — мыслит он,—не я ли надеждам сердце предавал, и людям руки простирал, когда мне люди изменяли? Я говорил: дарует бог мне в жизни друга и собрата, и я не знал, что я бы мог купить друзей ценою злата? Что я нашел в толпе людей? Корысть, измену, хлад разврата и легкомыслие детей! Едва доверчивую младость до половины отжил я, уж знаю тягость бытия и сердцу чуждо слово: радость!..." (12). Так же рассуждает „анахорет" в поэме Н. Ель—нова (1831), бежавший от людей в пустыню: „Я знал все страсти, все желанья: но не исполнились мечтанья безумной юности моей. Я жизнь провел, как сновиденье, и проклинаю заблужденья моих желаний и страстей! Я верил людям—но друзей по чувству сердца не бывало: им постоянство изменяло: и совершенства идеал из них никто не постигал. Ему друзья не покорялись; их опыт всех охолодил; нас свет коварный разделил, и чувства в свете растерялись..." (18—19). Сходную повесть рассказывает в „Поселенцах" Андрей Елимов, главный злодей поэмы: „Я пал в раскрытые объятья прекрасно созданных людей, я ждал — меня обнимут братья радушной дружбою своей, но вдруг о каменные груди разбилось сердце.... И все земное я постиг..." (10). Ссыльному вторит блестящий молодой улан, соблазнитель Эмилии, в повести А. Суходольского: „...Изведав бурные волненья, любви измену и друзей, я жаждал полного забвенья ненастной юности моей.... С душою хладною,—смущенный,—один всегда, — один везде, угрюм, исполненный мечтанья, я на родимой стороне скитался жертвой испытанья, и к шуму света охладев, я презрел ласки юных дев!..." (10—11). Когда историю разочарования рассказывает поэт, она сохраняет те же постоянные черты; ср. „Мятежники" М. Маркова (1832): „Еще Аркадий в колыбели лишился родших, и над ним часы веселья не летели своим полетом золотым. Рука родная не ласкала его невинной красоты" (мотив сиротства!); „и жизнь не в пору показала ему весь ужас наготы. В те дни, когда привыкли видеть мы раем жизненный удел, уж грустный юноша успел людей и свет возненавидеть.... Неправдой мира угнетен, страдал Аркадий. В шуме света уже приметно вянул он; он был далеко отчужден любви роскошного привета..." (21—23). Ср. также примеры биографической реминисценции в группе „семейных драм"

Унаследованный от Байрона через Пушкина мотив разочарованья передается литературной традицией без изменения, составляя одну из традиционных жанровых особенностей романтической поэмы. Герой любовной драмы с неизбежными романическими осложнениями новеллистического сюжета и обычной трагической развязкой должен быть, во всяком случае, разочарован; мотивы этого разочарования, перечисленные выше и в достаточной мере неопределенные уже у Пушкина (измена друзей, коварство возлюбленной, „предрассуждения" света), у его преемников становятся типичным литературным шаблоном. Когда делается попытка мотивировать разочарование какими-нибудь внешними событиями из жизни героя, поэту дается на выбор один из указанных выше постоянных литературных мотивов, часто совершенно неадэкватных той „таинственной печали", которой болеет герой. Сюда относится, как уже сказано, мотив „сиротства" в его различных вариациях (детство, проведенное в чужой семье, или впечатление от смерти родителей, повергающее героя в глубочайшее отчаяние—ср. „Огин", „Пустынник", „Разбойник" М. Покровского и др.); самоубийство друга, которое герой приписывает своей неосторожности („Нина"); вмешательство родителей, разлучивших любящих („Муромские Леса"); несчастная любовь („Рыбаки", „Изменница", „Валентин", „Пленник Турции" и др.); смерть невесты в разлуке с милым („Витязь мести"); похищение ее разбойниками („Пещера Кудеяра", „Разбойник" П. Машкова), наконец—причины таинственные, на которые указывают намеки автора, намеренно неясные („Беглец" Вельтмана), или причины, вовсе не указанные („Зальмара", „Нечай" и др.). Конечно, причиной разочарования становятся также обычные романические преступления, в тех случаях, когда преступный герой остается в живых. Во всяком случае, какие-либо общечеловеческие мотивы для „мировой скорби", будь то мотивы религиозные, философские или общественные, ни у кого из указанных авторов не встречаются, и за пределы традиционного чисто литературного репертуара романических страданий поэты этой группы никогда не выходят.

Красавица героиня—столь же обязательная принадлежность романтической поэмы, как и разочарованный герой. Вводное описание ограничивается шаблонными и чрезвычайно общими признаками идеальной красавицы—густые волны волос, очи—пленительные или пламенные, уста и ланиты, горящие, как розы, стройный стан и т. п. Ср. в „Ссыльном": „Изображу ли: неги полны, ее кудрей густые волны, ее свободный гибкий стан, всегда горящие ланиты, очей пленительный туман и перси, тщательно сокрыты под недоступной кисеей..." (27). Или в „Нине": „...Как розы, на ее щеках горел всегда румянец нежный, и кудри падали небрежно, волнуясь шелком на плечах; уста и ножки небольшие, ресницы черные, густые, стан гибкий, наконец—глаза, прелестные, как бирюза..." (3). Или в „Тайне" бар. Розена: „Она с невинно-ангельской душою богиней юности цвела; очервленяемый зарею Кавказа снег лицом была, и кудри вольные с чела до персей, движимых украдкой мятежным чувством неги сладкой! И очи с светлой белизной и огнедышащею тьмой! Уста со свежестию милой и притягательною силой!..." (39). Ср. также в „Пустыннике": „Как светлы очи голубые! Как живы розы на челе!... Роскошно волосы кудрями вились

на девственную грудь..." (8). Или в „Короле Энцио": „...Ее глаза—восторг поэта, а лоск кудрей—как солнца свет, а стройный стан—в пределах света стройней другого стана нет..." (28).

При такой обобщенности поэтического описания два типа байронической красавицы—восточная женщина с темными волосами и глазами и голубоокая, златокудрая северянка—отчетливо противопоставленные Пушкиным в образе Заремы и Марии, сближаются настолько, что становятся неразличимыми. Цвет волос и глаз красавицы указан далеко не всегда, и, во всяком случае, теряет вещественное значение и связь с ее общим обликом—страстной гаремной красавицы или идеально-целомудренной христианки. В этом смысле любопытный случай авторской слепоты отмечает уже „Московский Телеграф" в рецензии на „Киргизского Пленника" Муравьева: „Баяна на стр. 40 является голубоокою" („Баяны очи голубые"—„Кирг. Пл." 40), а на стр. 45 черноокою" („И жаль ему Баяны черноокой"—45) (М. Т. 1828, ч. XXI, стр. 519).

Лирическую неопределенность портрета красавицы усиливает широкое употребление восходящих или неопределенно идеализующих сравнений, которые, взамен конкретных признаков, вводят психологически-экспрессивные мотивы, общий „душевный тон" и „настроение". Ср. в „Ссыльном": „Свежа, как цвет равнины юга, мила, как радостный привет, приветлива, как взоры друга..." (27). Или в „Гребенском Казаке": „Мила, прелестна, как мечта, как вдохновение поэта, свежа—как утро, и легка—как дуновенье ветерка, в ланитах—жар, во взорах—радость, и страсти юности кипят, уста ее—восторга сладость, дыханье—вешний аромат!..." (19). Ср. также „Основание города Казани": „Фатима—чудо красоты; вливал в сердца невольно сладость один ее приветный взор, ее улыбка—точно радость, сама невинность—разговор..." (19). Или „Мятежники": „Теара всех обворожила своей небесной красотой. Ее слова звучат—как лира, она легка—как аромат, свежа—как май..." (28). Или „Огин": „...Прелестной девы взор простой блестел невинностью святою, уста красавицы младой дышали райской чистотою.... И взгляд с небесною улыбкой, и стан высокий, стройный, гибкий..." (54). Под влиянием Байрона такие восходящие сравнения развиваются в сложную систему, построенную на ритмико-синтаксическом параллелизме сравнений. Так в поэмах Е. Бернета (А. К. Жуковского) „Елена" и „Вечный Жид", а также в „Юлии" Литвинова (см. ниже, гл. IV).

Описание красавицы в определенной драматической ситуации или сцене сводится к традиционным элементам, подмеченным уже у Пушкина в сценах ночного посещения—распущенные волосы, сверкающие глаза. Ср. в „Юлии": „...Струи разметанных кудрей на пенистую грудь упали и черною с чела волной по плечам рассыпаны бежали..." (36). Или в „Хаджибее:" „Башлык откинув, голубые глаза вперила в неба высь—и косы льняно-золотые вкруг шеи белой обвились..." (13). Или в „Зюлейке" В. Лизогуб: „На ней, как облако, вуаль во мраке зыблет ветерок: из белых роз на ней венок не смеет спорить с белизной ее высокого чела. Под распущенною косой лилейна грудь ее была нечаянно обнажена..." (24). В сцене похищения экспрессивные мотивы могут быть подчеркнуты. Ср. „Последний Хеак": „...Грудь, поднявшись,

задрожала, и, рассыпавшись, упала по плечам волос струя, взор ее блистал безумьем, пурпур щечек побледнел...“ (58). Или „Мщение Черкеса“: „Пред ним покоилась она в сон сладостный погружена... Уста горят огнем небесным, и кольца черные кудрей струятся по плечам прелестным...“ (6—7). Образ русалки в поэме „Огин“ стилизован в том же направлении: „И девы чудной с торжеством, с блестящим радостным лицом, явилось мне изображенье.... Власы жемчужными волнами бежали к персям и плечам, и упадали вниз рядами, подобно утренним снегам.... Блестели очи у девицы, как темной ночи метеор, и светло влажные ресницы лелеяли блестящий взор. И с обольстительным движеньем она прелестною рукой меня манила за собой...“ (26).

Поскольку развитие действия обычно определяется изменением душевного мира главного героя, вокруг которого сосредоточена поэма, картина душевной жизни героини отсутствует даже в тех случаях, когда трагическая развязка мотивирована активностью женской фигуры. Для развития повествования с этой точки зрения достаточно, напр., самого факта измены возлюбленной, порождающей разочарова́ние героя или толкающей его на преступление, без всякого психологического обоснования и углубления этого факта. Только в небольшом числе поэм из группы „пленников“ и „гаремных трагедий“ поэт останавливается на картине зарождения любви в душе красавицы; в таких случаях для традиционного мотива существует обязательная форма лирического обращения к героине, подсказанная Пушкиным; ср. в „Кавк. Пл.“: „Ты их узнала, дева гор, восторги сердца, жизни сладость!..“; в „Бахч. Фонт.“: „Увы! Зарема, что с тобой?..“ или: „Он изменил. Но кто с тобою, Зарема, равен красотою...“; в „Полтаве: „Мария, бедная Мария, краса черкасских дочерей...“ и пр. (см. выше, стр. 90). Тип „Пленника“ воспроизводит В. Лебедев в „Алексее Любославском“: „Наталья, все узнала ты, и сладость чувств тебе известна...“ (33). К типу „Полтавы“ примыкает „Гребенский Казак“: „Замира, бедная Замира! Что сталось, милая, с тобой? Какой враждебною судьбой ты загубила радость мира? Ты отреклась от крови уз, ты голос веры заглушила, с врагом отечества союз нерасторгаемый свершила! Где, дева, счастье дней твоих, невинность, детская беспечность?.... Что ждет тебя?—безвестный рок!..“ (48). К типу „Бахч. Фонт.“ приближается „Зюлейка“ Чернолутского: „Увы, Зюлейка! Что с тобою? Ты как печальна и грустна! Ты споришь бледностью с луною и вся прекрасна, как луна! Твои глаза—звездой сияют, твой сладкий лепет—арфы звон; одежды стан твой закрывают — чудесно строен, верно, он...“ (183). Ср. также лирическое описание красавицы в форме вопросов в „Запорожцах“ Лизандера: „Сальгира! Кто бы устоял перед твоим палящим взором и ложным призраком и вздором предчувствий сердца не назвал? Ты в сладострастном упоеньи так обольстительно глядишь, ты мир восторга и забвенья улыбкой томною сулишь!.. Кто мог бы холодно взглянуть на этот жар, на этот трепет иль этот резвый, милый лепет улыбкой строгой упрекнуть?..“ (21). Экспозицию душевного состояния героини в форме вопросов, как в сцене „задумчивости“ Гирея во вступлении в „Бахч. Фонт.“, дает П. Иноземцов в „Зальмаре“, сохраняя при этом традиционное обращение к героине. „О чем же грусть? Какой бедой встревожен дух, Зальмара, твой? Не

солнце ль знойными лучами сожгло любимый твой цветок?.... Но соловей тебе не мил, его ты слышишь без вниманья, Зальмара! Кто же возмутил твои бывалые мечтанья?..“ (27). Таким образом и здесь традиция передает мотивы, сохраняя за ними постоянную композиционную функцию.

Любопытно отметить традицию „поэтических“ имен для прекрасной героини романтической поэмы. В восточных повестях из байроновских имен представлены—Гюльнара („Любовь в тюрьме“), Леила („Зюлейка“ В. Лизогуб, неоконченный отрывок П. Ободовского: „Орсан и Леила“), „Зюлейка“ (две поэмы В. Лизогуб и П. Чернолутского, а также „Мщение Черкеса“ В. Яковлева). По типу Зюлейки Байрона и Заремы Пушкина распространяются восточные имена на З—Зара („Гречанка“, „Селам“), Зора („Александр Тверской“), Зораима („Огин“), Зальмара (в поэме П. Иноземцова), Замира („Гребенский Казак“), Зюлемма („Хаджи Бей“) и др. Для европейской красавицы типичным романтическим именем является „Мария“, освященное примером Пушкина в „Бахч. Фонт.“ и „Полт.“. В поэмах, примыкающих к Байрону и Пушкину, оно за эти годы встречается не менее пятнадцати раз.

2.

В композиционном отношении романтическая поэма сохраняет традиционные особенности жанра, освященные примером Байрона и Пушкина: вершинность, отрывочность, недосказанность. Начало действия обычно внезапно вводит нас в середину повествования: поэма открывается эффектной драматической ситуацией, предпосылки которой выясняются дальше в обычной форме повествовательной реминисценции автора или драматического признания героя. Выше были указаны некоторые типичные формы такого начала: лагерь разбойников на берегу реки, или картина мирного аула с появлением пленника, таинственная судьба которого узнается впоследствие в биографической реминисценции или в рассказе героя (так—в „Пещере Кудеяра“ и „Разбойнике“ П. Машкова), или—паша, погруженный в задумчивость среди своего гарема, причем причина задумчивости сообщается в дальнейшем. Можно привести многочисленные другие примеры внезапного начала: в „Гречанке“—картина битвы под стенами города, в которой гаремные пленницы ожидают решения своей участи, и затем—объяснение трагической ситуации прекрасной гречанки; в „Чеке“—прощальное свидание атамана со своей любовницей перед началом восстания; в „Рождении Иоанна Грозного“—охота, на которой решается судьба постылой великому князю бесплодной жены; в „Могиле на берегах Маджоре“—описание прекрасной южной ночи, во время которой возвращается пропавший жених; в „Нечае“—картина лагеря восставших казаков и мн. др. Крайнюю форму такой композиции образуют поэмы, заключающие рассказ от первого лица: здесь вступительная картина—встреча с отшельником в лесу, смерть монаха и его последняя исповедь, возвращение странника к себе на родину, сцена в темнице и т. п.—сразу переносит нас в эффектную драматическую ситуацию, лежащую по времени в самом конце повествования, а рассказ героя принимает форму

широко развернутой биографической реминисценции. Выше было указано на распространение рассказа в первом лице в двух группах поэм—в семейных драмах с кровавой развязкой, построенных по типу „Чернеца", и в автобиографическом рассказе „Узника". Из других групп сюда присоединяются „Войнаровский" Рылеева, „Дорошенко", повторяющий „Гяура" в сцене исповеди в стенах монастыря, „Витязь мести", „Вильгельм Гугарт", „Страдалец" Дмитровского и др. В некоторых случаях рассказ в первом лице еще более приближается к обычной биографической реминисценции в драматической форме: сюда относятся те поэмы, в которых от первого лица рассматривается лишь часть событий, лежащая в прошлом (экспозиция), а затем повествование продолжает поэт (напр. „Ослепленный" Духовского или „Братоубийца" Губера). Форма автобиографического рассказа, конечно, имеет свои композиционные особенности. С одной стороны, как было указано, она способствует более связному повествованию, захватывающему все события, от детства героя до трагической катастрофы; с другой стороны, она позволяет мотивировать лирическую манеру повествования, эмоциональную заинтересованность рассказчика, даже отрывочность его воспоминания, как в „Дорошенке" или „Безумной" Козлова, повторяющих в этом отношении отрывочную исповедь Гяура.

Вводная сцена начинается традиционным вступлением—картиной природы, подчеркивающей общее настроение действия, почти всегда—описанием ночи, реже—вечерней зари или рассвета. Такие описания вслед за Байроном вводит в употребление Пушкин; но у него они еще не являются обязательными для начала поэмы, попадаясь гораздо чаще перед значительными драматическими сценами в середине рассказа (ср., однако, отрывок „Вадима", отчасти также—начало „Кавк. Пл."). Козлов следует за Пушкиным и Байроном во II строфе „Чернеца", которой открывается действие: „Вечерний мрак в туманном поле; заря уж гаснет в небесах, не слышно песен на лугах; в долинах стад не видно боле.... Повсюду мир и тишина. В далекой келье луч лампадный едва блестит; и в келье той кончает век свой безотрадный чернец, страдалец молодой..." Обычно описательное вступление повторяет несколько постоянных мотивов — вечерняя заря и наступающие сумерки, или мрачная ночь, тишина, луна и звезды, река, иногда—изображение бури. Ср. в „Киргизском пленнике": „Слетает ночь—и с ней луна над полусонною природой и одинока и бледна златит безоблачные своды; мелькают тени по горам, в дали безмолвной там густятся, и звезды яркие катятся по задремавшим небесам; зефир прохладный и ленивый листок дерев чуть шевелит, и Богадак волной игривой по мрачным берегам скользит.... (Начало действия:) Киргизцы буйною толпой, чуть озаренные луной, летят, как вихорь, в чистом поле..." (12). Или в „Беглеце" Вельтмана: „Об берег быстрого Дуная, набегом яростным плеская, клокочет, пенится волна; на небе тучи, ночь черна.... В глухую полночь, камышами, идет украдкою беглец..." (1—2). Или в „Переметчике" Косяровского: „Равнина скрылась, и луна еще за степью кочевою; среди уныния и сна кипучий Днестр шумит волною. Ничто не тронется вдали.... Как вдруг глухой минутный гул послышался; как бы в пучину тяжелый камень утонул.... То всадник плыл..." (3). Или в „Страдальце" П. Артемьева: „Повечерело, и с небес уж солнце

в море погрузилось, последний луч вдали исчез и в мгле пол-мрачной все сокрылось. Явилась в небе голубом луна; светила с ней ночные рассыпались везде по нем, как точки бледно-золотые.... Среди глубокой полуночи сидел Евгений над водой..." (1—2). Ср. также описание вечерней зари, напр. „Хаджибей": „Пурпуровым и тусклым шаром тонуло солнце в море яром и блеск на волнах исчезал. Валы летели и меж скал друг друга с грохотом встречали.... День уж угас и верх мечети на долго вновь раззолотил.... Один рыбак, один в кручине носился по морской пучине...." (7—8). Или „Муромские Леса" Вельтмана: „Вечернее солнце за Муромским лесом сгорело. Летят, как огонь, облака. С полуночи вечер, и шумно Ока несется над мрачным сосновым навесом. Над самой рекою ущелье горы; раскинулись липы над ним, как шатры..." (1). Ср. также картину ночи перед рассветом, „Рыбаки": „Еще в природе все дремало перед весеннею зарей; роскошной негой все дышало, вкушая сладостный покой; еще на небе звезды млели, мерцая гаснущим огнем, и звуки сладостной свирели не раздавались над Днепром..." (5). Или описание рассвета, напр. „Вступление на престол Александра Тверского": „Озарены поля рассветом, с востока солнце поднялось, и в небе сумраком одетом в лучах, как зарево, зажглось. Проснулось все.... Два русских витязя верхом, небрежно правя поводами, широким тянутся путем..." (8).

Появление действующего лица в вступительной сцене нередко обозначается традиционным вводным вопросом, с самого начала подчеркивающим эмоциональную заинтересованность рассказчика. Ср. „Чека", сцена свидания: „Глухая ночь легла в полях; луны веселое сиянье в тяжелых скрылось облаках; на усыпленных хуторах немое, мертвое молчанье. Повсюду мрак, а в вышине лишь блещет яркая зарница; погружена в усталом сне казачья буйная станица.... Но чья под тению дубов мелькает тень?.... Куда ты крадешься, Чека, козак лихой, козак отважный?..." (9—10). Или „Ссыльный", сцена в темнице: „Из сизых туч едва мелькая по отдаленным высотам, играет солнце, догорая, и уклоняется к водам. Уж над Нерчинском вечер бродит, сменив собою летний день; он на верхи домов наводит свою задумчивую тень. Гудит вечерен звон унылый, крестьянин с поля в дом идет.... Вечерня кончилась. Темнеет...". И дальше: „Ночь—тихо! Город засыпает. Склонясь на штык блестящий свой, не спит один лишь часовой; он глухо отклик повторяет. Давно под сводами тюрьмы затихли стоны и молитвы.... Но кто там с пламенной мольбою перед иконою святой льет слезы позднею порою, в пустом углу тюрьмы сырой?.." (12—14). Или начало разбойничьей поэмы („Разбойник" П. Машкова): „Покрылись мрачными тенями покойной Волги берега, и над угрюмыми скалами блеснули месяца рога.... Но кто, хранимый тишиной, струи речные рассекает?...." (7—8). Неоднократно повторяется картина бури над рекой, и мрачный герой на утесе. Ср. „Гирей" („Часы Досуга" В. Жмакина, 1843): „Полнеба тучами покрылось, вдали в раскатах гром гремел, туманом поле омрачилось, и лес дремучий зашумел. Окрестность вся оделась мглою.... Сильней раздался грома треск, луна сокрылась—молний блеск лишь озарял, как Днепр ярился.... Но кто в задумчивости томной, на брег склонившися, сидит? Печальный, мрачный и безмолвный, в пучину черную глядит?..." (43—44). Также—в исто-

рической думе П. Шкляревского „Кучум“ (Стихотворения, 1831): „Ночь мрачной ризой облекла холмы, луга и бор дремучий; чернее вранова крыла клубятся и бунтуют тучи; Перуна глас гремит в горах и реет молния змиями.... Клокочет Обь; валы седые катятся шумной чередой.... Но кто на бреге сем крутом, в немые погруженный думы, на шуйцу преклонясь челом, как призрак бледный и угрюмый, на камне мшистом восседит?... (74). Дословную реминисценцию из „Вадима“ Пушкина заключает „Повесть Ангелина“ Ник. Молчанова (1841)—появление челнока на реке: „Давно уж солнце догорело, и потемнела прелесть дня; давно погасла и заря, крыло ночное зачернело, умолк на Волге шумный гул, легли туманы, ветр уснул.... Но что там в сумраке ночном на лоне вод чернеет, бьется? Что там в задумчивой дали затрепетали вдруг струи? Чей поздний челн, куда несется? Чье, чье отважное весло **его во мраке напрягло**?...“ (5—7).

Гораздо реже вводной сцене и связанному с ней описательному вступлению предпосылается, по примеру Байрона, самостоятельная увертюра — описательный каталог, лирическое перечисление красот экзотической местности, непосредственно с рассказом не связанное. О красоте экзотического „востока“ говорят гаремные трагедии. Ср. напр. „Зальмара“: „Под небом Азии прекрасной, в полях, взлелеянных весной; где воздух дышит негой страстной, небесной радости мечтой; в стране, где лилии степные цветут, как девы молодые; где по садам листочки роз прозрачнее девичьих слез, а на скале седой и дикой, обвитый гордой повиликой печально дремлет кипарис...“ (11). Или „Гассан-Паша“: „Там под лавровыми кустами журчат прохладными струями фонтаны ключевой воды; там дышат нежные цветы полей Аравии счастливой; любуясь влагою игривой с сердечной ленью там порой, под небом ясным, в летний зной, средь милых жен иль одиноко, гуляет праздный сын Востока, с улыбкой счастья на устах...“ (718). Или „Хиосский Сирота“: „...Лимон там рдеет лучезарный и гнется гибкая лоза, и каплей падает янтарной мастики светлая слеза...“ (6). Или в „Пленнике“ Родивановского: „Лети, лети в отчизну роз, в страну поклонников пророка. Там все волшебно: девы там парят по шелковым лугам эфирной прелестью востока. Как вечер, томны их красы, как розы, свежи их ланиты, и с головы до плеч власы кудрями пышными развиты. Там солнце с высоты своей огнем чудесным сердце греет и жар души, и пыл страстей, и удвояет, и лелеет....“ (5—6). Так же построено описание Италии у П. Машкова („Могила на берегах Маджоре): „В стране прекрасной, где лениво Маджоре стелется в брегах, и где на роскошных лугах лимоны рдеют горделиво; несут долины аромат, мирт скромный тихо зеленеет, отрадно яворы шумят, и виноград роскошный зреет; где все к мечтанию влечет, хрустальны воды, роз дыханье; и где сердец очарованье родной улыбкою цветет....“ (7). Вместе с Пушкиным другие авторы переносят описательную увертюру в различные области живописной России. Ср. „Колдун“ И. Ч. (1838): „Не там ли, где свой аромат в весенний воздух льют сирени, где плодоносный виноград наводит пурпурные сени, глядясь в зеркаловидный Дон,—где серебристой тканью он струится по лугам Аксая, отлогий берег подмывая, среди воинственных станиц, где рощи сень таит кладбище забытых дедовских гробниц,—стояло ветхое жилище....“ (13)

Или „Русалка" М. Демидова („Дельные безделки", 1840): „В той стороне благословенной, спокойной, доброй и смиренной, где лентой светло-голубой Свапа в долинах протекает, там нива жатвой золотой сторично труд вознаграждает, там вечно ясны небеса, там мягко-рунными стадами покрыты холмы, и леса богаты дичью и зверями. Там девы юные цветут почти волшебной красотою...." (45). Или в польской повести „Эмилия": „В стране, где звучными волнами гордится Неман между гор, где голубыми небесами невольно очарован взор, где девы милые пленяют неотразимой красотой, и чаще вздохи вылетают, встречая образ неземной" (5). Суровые картины русского севера промелькнули у Пушкина в „Вадиме": „Суровый край! Громады скал на берегу стоят угрюмом...". В „Эде" Баратынского (1824—26) собраны сходные мотивы: „Суровый край: его красам, пугаяся, дивятся взоры; на горы каменные там поверглись каменные горы.... На них шумит сосновый лес, с них бурно льются водопады...". Многочисленные описания Сибири заключают обычный описательный каталог, подчеркивающий, однако, не экзотические красоты южного пейзажа, а мрачную суровость северного края. Так, напр., в „Ссыльном" Иноземцова, после краткого исторического вступления: „Сибирь! отчизна дикой славы, приют кочующих племен, твой век, век громкий, величавый прошел—Кучума мощный трон где, где теперь?... Но там, как в ваши дни, природа мрачна, как падшая свобода; там и весною небеса грозят морозами, снегами; как и при вас, там над брегами чернеют темные леса.... Срываясь с гор, поток шумит..." и пр. (9—10).

Для дальнейшего развития рассказа характерно обособление композиционных вершин. Внешним признаком обособления могут служить перерывы повествования, обозначаемые, как и у Пушкина, одной или несколькими строками многоточий, группой тире и т. п.; так в „Киргизском пленнике" (стр. 40), „Чеке" (16, 20), „Бесприютной" (12), „Эмилии" (33), „Княжне Хабибе" (54) и мн. др. неоднократно. По примеру Пушкина, в таких случаях может быть указано в примечании: „Все пропуски в сем сочинении сделаны самим автором" („Андрей Переяславский", стр. 35). В этом смысле особенно любопытно примечание в поэме „Дорошенко": „Точки показывают смятенное состояние души Дорошенки, переходящего в своей исповеди от одного случая своей жизни к другому" (32). Каждая отдельная вершина повествования замыкается нередко в самостоятельную драматическую сцену. Напр. в „Чеке"—три главных сцены, связанных короткими повествовательными переходами: ночное свидание казака со своей милой; казачка перед иконой в молитве об ушедшем на войну атамане; Чека в темнице. Или в „Зюлейке" Варвары Лизогуб: вводная сцена в гареме паши—евнух приводит новую рабыню; сцена любви и ревности между султаном и его любимой женой; сцена на море—возлюбленный Зюлейки спасает свою милую, осужденную на казнь. В некоторых случаях, может быть — по примеру „Цыган", делается попытка разбить все ействие поэмы на небольшие самостоятельные отрывки или главы „картины", „песни" и т. п.), имеющие каждая особый заголовок; отдельному отрывку соответствует обособленная драматическая сцена, исчерпывающая замкнутую ситуацию, причем переходные повествовательные мотивы, объединяющие эти сцены, отсутствуют вовсе. В „Зю-

лейке" Чернолутского мы имеем, напр., такую последовательность самостоятельных сцен: 1. Ибрагим-паша в задумчивости: он влюблен в Зюлейку. Велит собраться на завтра приближенным на праздник. 2. Свидание Зюлейки с Халяфом, ее возлюбленным. 3. Пир у Ибрагима: он просит у Гассана руки его дочери, Зюлейки. 4. Диалог Халяфа и Зюлейки: он обещает Зюлейке спасти ее от Ибрагима. 5. Ибрагим и его визирь Али: Али сообщает Ибрагиму об измене Гассана и замыслах Халяфа. 6—7. Ночь. Шайка Халяфа готовится к нападению и т. д. В поэме „Нечай" такое построение мотивируется тем, что отдельные главы обозначаются, как „думы", т. е. как самостоятельные, лирически-окрашенные исторические песни народного певца. Ср.: Дума I. Певец в стане украинских казаков (казаки перед битвой расположены лагерем и слушают певца). Дума II. Нечай (Нечай на страже у заснувшего лагеря). Дума III. Тоска (Нечай тоскует о милой). Дума IV. Хмельницкая (казачка ждет своего возлюбленного Нечая) и т. д. Сходным образом поэма „Али-Кара-Мирза" (1832) задумана, как подражание „оригинальным песням кавказских бардов" (предисловие, стр. III), посвященным подвигам кабардинского князя, и распадается на отрывки, написанные разными размерами, то повествовательные, то чисто-лирические, то построенные, как драматические сцены. Крайнюю форму такого обособления представляет „Елена" Бернета (1838): каждый отрывок („Ночь") представляет отдельную драматическую сцену, иногда с коротким описательным вступлением; в некоторых случаях это — лирический монолог героя или героини: песня, мотивированная той или иной ситуацией; каждый отрывок написан особым размером и объединяется с последующим, как этапы одного драматического действия или сцены театрального представления. Ср. Ночь I. Свидание: герой и героиня монахиня встречаются в саду. Ночь II. Одинокий: герой тоскует в разлуке с милой (лирический монолог: „Елена! день летний уж вечереет, холодные тени ложатся по долам широким. Печалится сердце... остаться оно не умеет теперь одиноким!.." и т. д. Ночь III. Одинокая: героиня вспоминает о своем возлюбленном (ее песни — различными лирическими размерами). Ночь IV. Мать. Драматическая сцена между Еленой и игуменьей и т. д.

Такие обособленные сцены, по примеру Байрона и отчасти Пушкина, обычно заключают эффектную, драматическую ситуацию, напряженную вершину действия. В качестве примера можно привести неоднократно повторяющуюся картину бешеной скачки (ср. у Байрона „Who thundering comes on blackest steed?...", G. 180; у Пушкина — в этнографических картинах „Кавказского Пленника" и в „Полтаве": „Кто при звездах и при луне...." и т. д.). Ср. в „Киргизском Пленнике" — бегство Федора и Баяны: „Вот златорогая луна по своду мрачному гуляет и на уснувшие поля свое мерцанье изливает. Уралец скачет — сон кругом — рукою крепкой держит он подругу. Конь нетерпеливый, как вихрь губительный, летит, и чрез кусты, неукротимый, он скачет, мчится и храпит...." (41). Или, в „Гребенском Казаке" А. Шидловского — герой спешит на тайное свидание с „девой гор": „Куда, незванный гость Кавказа? Куда ты мчишься, сын побед? Иль к ратным хижинам Абхаза? Или к Лезгинам на обед?... Казак, опомнися — там

гибель! Не унесешь своих костей! Кавказской вольницы обитель могила для степных гостей!.... Шумит поток нагорный, мутный, под наклонившейся скалой; а по скале летит стрелой казак отважный, бесприютный!" (32). Другой пример — эффектная картина бури на реке и гибнущего челнока. Ср. в „Андрее Переяславском" А. А. Бестужева-Марлинского: „Всходила туча роковая над тихой Галича страной, и закипел поток Дуная под Переяславской стеной.... Бушует бор, ущелье воет, и вихорь цепь Карпата роет, и гром катится вдалеке. Но вот ярящимся Дунаем, то видим, то опять скрываем, ловец плывет на челноке. Белеет парус одинокой, как лебединое крыло, и грустен путник ясноокой, у ног — колчан, в руке — весло...." и т. д. (36). Сходная ситуация—в „Русской повести" Я. А. (1841): „...Ветр все сильнее грохотал, донские волны бушевали, казалось, грозный час настал, все было мрачно, все в печали. И вот по Дону челн летит, готовый в бездну погрузиться, седая пена уж кипит под ним, и он стремится в пучине ярой потонуть; на нем спасенья нет несчастным, удар волной — и ускользнуть уж невозможно...." (11). Можно указать также на сцену казни, примыкающую к типу „Паризины" — „Войнаровского" — „Полтавы"; ср. „Зюлейку" Чернолутского („Невский альбом", 1839): „Но вот на казнь ведут несчастных: народ ликует и глядит; по лицам пленников ужасных слеза украдкою бежит. Гассан пал первый под секирой со львиной яростью в очах; и труп сроднился уж с могилой—душа летает в высотах. За ним Халяф явился смело, он палачу скорей сказал; палач готов исполнить дело—Халяф проклятие послал.... Свершилось. Трупы их зарыли..." и т. д. Другие эффектные сцены такого рода, закрепленные традицией, были указаны выше, напр. сцена ночного посещения, женщина в молитве перед иконой, лагерь разбойников у ночного костра и т. п. Они образуют как бы основной драматический остов романтической поэмы и, может быть, сильнее всего определяются литературной традицией.

Драматическая конкретизация обособленной сцены ведет нередко, как у Пушкина, к употреблению драматической формы диалога или монолога. Так построены сцена свидания гречанки и русского в „Пленнике" Родивановского, разговор Симона и атамана разбойников в „Пещере Кудеяра", объяснение между Андреем и Натальей в „Рыбаках", любовная сцена между Гайдой и Сальгирой в „Запорожцах", сцены между Замирой и отцом, Замирой и возлюбленным, Замирой и братом в „Греб. Каз." и мн. др. По примеру Пушкина, имена говорящих лиц в таких больших диалогических сценах пишутся над текстом соответствующего отрывка и иногда, как в „Цыганах", сопровождаются кратким прозаическим сценарием. Напр. „Греб. Каз.": „Замира, трепеща...." (130), „Казак, вынимая ключ.... встает...." (131) „Замира, удерживая его...." (131) и др.

Композиционную обособленность отдельных драматических вершин подчеркивает, по примеру Пушкина и Байрона, присутствие самостоятельного описательного вступления, открывающего сцену. Во многих случаях такие вводные описания внутри поэмы ничем существенным не отличаются от сходных картин в начале рассказа; и здесь это, чаще всего — описание ночи. Напр. в „Поселенцах", сцена ночного свидания (начало гл. IV): „Безлунной ночи небо ясно и светло голубой

покров усыпан ярко и прекрасно огнем неведомых миров.... В пустынном поле одинок Феодор ждет кого-то тайно...“ (25). Или „Али-Кара-Мирза“, сцена бегства (начало п. VI): „В глуши ночной, из черных туч сверкает молньи яркий луч и бездну мрака освещает; грохочет бури страшный гром в ущельях гор везде кругом и дубы с треском низвергает.... Но кто, под буркой в башлыке над пропастью невдалеке там пробирается тропинкой?...“ (35). Или „Мщение черкеса“ (начало гл. III): „Прекрасный день уж вечерел и за далекими горами восток, как зарево, алел. Вдали, над долом, над холмами вставал лазоревый туман, и ветерок дышал прохладой. На крутизне стоял Заман...“ (10). Или в „Зюлейке“ В. Лизогуб — морская сцена (начало II части): „Бледнеют звезды, ночь темна, спокойно море крепко спит, магометанская луна окончить путь ночной спешит, туман прозрачной пеленой рисует тени над водой,—казалось, вся природа спит... А люди! Спите ль также вы? Нет, вон один среди волны на палубе всю ночь стоит; глаза его слезой полны, — что на гарем он все глядит? В полночный час кого он ждет?...“ (21 — 22). В некоторых поэмах сходные вступления повторяются несколько раз, перед каждой обособленной сценой. Так, в „Зюлейке“ Чернолутского — два раза: ср. ночное свидание (начало II отр.): „Уже на небе чистом, ясном явилась дивная луна, маня к себе лучем прекрасным, и ночь прохладою полна. Чу.... слышите ль? в беседке шопот.... Вот поцелуй раздался вновь....“ (181); Зюлейка в гареме паши (начало IX отр.): „Восходит солнце над горами, зефир играет по водам; светила луч горит огнями дворца по мраморным стенам. В гареме тихо, сон немеет, беспечно пленницы лежат.... Меж ними дева молодая сидит с поникшею главой...“ (191). Или „Основание города Казани“ — тоже два раза (начало гл. III): „Заря сняла ночной покров; златое солнце на восходе, и первый луч из облаков едва лил свет и жизнь природе. Ночные только-что цветы себя от света охранили, а беспокойные мечты Фатиму раньше разбудили...“ (37); там же стр. 90 — 1: „Уж солнце скрылось за горою, и позлатились облака, вечерней тихою зарею туман спустился на луга; луна из-за горы лесистой явилась и печальный свет по роще тихой разливала.... В час этот тихой, молчаливой прекрасный воин молодой сбирался в путь...“ В „Зальмаре“ такие описательные вступления повторяются три раза, в соответствии с тремя ночным свиданиями; ср. стр. 21: „Природа спит в туманах ночи; в палатах Аги тишина; лишь пленника печальны очи не знают наслаждений сна. Страдалец ложе покидает.... и входит в отдаленный сад...“; далее, стр. 45 (начало гл. III): „Темнеет. — Вечер. За стадами с косматым псом идет пастух; луч солнца вспыхнул над холмами и ярким заревом потух. Волнистый пар ложится в поле; зажглись маяки по брегам....“; наконец, стр. 92: „Любви наперстница немая, настала ночь. Сады, дворец, все спит, и медь сторожевая, слабея, смолкла, наконец. Фасады темные строений— стоят, бросая грозно тени.... Но что ж Зальмара? Милой девы не навестил желанный сон: она свиданья ожидает...“.

Среди многочисленных отрывков из романтических поэм, рассеянных по альманахам и журналам или напечатанных в собраниях стихотворений, значительное число принадлежит к таким самостоятельным сценам, обособленным в композиционном отношении традиционным

описательным введением. Напр. в „Стихотворениях“ Михаила Меркли (1835) мы находим два отрывка из поэмы „Основание Москвы“. Первый (стр. 76) изображает ночное свидание князя Юрия и Всемилы: „Подобно дымке, над водою туман прозрачно заредел, и запад красной полосою в вечернем сумраке алел.... Журча серебристою волною, катилась Клязьма в берегах.... Луна в струях реки дрожала.... Оставя пир, забыв гостей веселых шумное собранье, спешит князь Юрий на свиданье на берег Клязьмы меж полей....“. В сборнике И. Громова „Мой Кальян“ (1837) находим отрывок, озаглавленный „Злодей“ (стр. 49—51): „Плащем стелилась степь глухая в немом безмолвьи; но порой, сбираясь, буря завывала вдали военною трубой. Все глухо, гуще мгла скоплялась.... Долина взбыла под горой, и громче бор сырой заплакал, и Днепр взревел волной седой. Уныло полночь наступала.... Но кто по степи дикой и пустынной летит дозором на коне, как сын отверженный могилы, вампир, блуждает в черной мгле? То смел, отважен Гайдамак....“. В „Стихотворениях“ Павла Брасиловского (Од. 1844) помещен „Отрывок из поэмы“, таким же образом вводящий традиционную фигуру разочарованного героя: „Природа дремлет. Над Одессой с своей туманною завесой ночь бездыханная парит. Спокойно море в лоне спит.... Но кто среди глухой полночи, свои кто не покоит очи? О, кто, снедаемый тоской и душу к жалобам настроя, среди всеобщего покоя, кто у себя отнял покой?...“ (15). Сходным образом построен „Отрывок“ из стихотворений Ник. Линдфорса (1834): „Луна сияла в вышине, и луч ее ласкал уныло над запустевшею могилой кого-то в белом полотне.... И звонко в роще недалекой певец любви блаженство пел; ручей у рощи той шумел и вторил песни одинокой. Кто ж в белом в эту тишину, какой же друг уединенья пришел заслушаться здесь пенья и заглядеться на луну? Нет, это—дева молодая....“ (118—120). Из журналов приведем, как очень ранний пример, отрывок из поэмы В. Яковлева „Чигиринский Казак“, помеченный 1824 г. и напечатанный в 1825 г. в „Прибавлениях к Русскому Инвалиду“ („Новости Литературы“, кн. XI, стр. 86 — 90): „Настала ночь — и засветила над миром дремлющим луна.... И всю окрестность в сладкой неге покоил майский легкий сон.... Но кто в глухое ночи время несется по полю верхом?...“.

Примеры могут быть бесконечно умножены. За двадцать лет, прошедших после выхода в свет „Кавк. Пл.“, в журналах, альманахах и собраниях стихотворений было напечатано до 150 отрывков из романтических поэм, значительная часть которых никогда не была закончена или, по крайней мере, опубликована полностью. Этот факт сам по себе достаточно показателен для характеристики композиционной техники романтической поэмы. Правда, „отрывки“ печатались в журналах задолго до „Кавк. Пл.“, причем одновременно с отрывками из лирических поэм можно наткнуться на отрывки из трагедий и комедий, на отрывки повествовательной прозы, оригинальной и переводной, и даже на отрывки из мемуаров, литературных биографий и научных книг (в особенности—при переводе с иностранных языков). Тем не менее в специальной области романтической поэмы увлечение фрагментарным творчеством настолько исключительно, что оно не может быть объяснено обычными условиями журнальной техники того времени и свидетель-

ствует об эпидемическом распространении литературной моды, которой сам Пушкин отдал дань в отрывке из „Вадима", напечатанном в альманахе Б. Федорова „Памятник Отечественных муз", 1827 (стр. 253), а также в многочисленных эпических „отрывках" более позднего времени, опубликованных в посмертных изданиях („Галуб", „Клеопатра", „Альфонс" и др.).

Современники, как было указано, подметили это явление; вспомним слова „Московского Телеграфа": „Наша русская литература доныне состоит из отрывков...." (1830, ч. XXXI, „Новый Живописец Общества и Литературы", № 2, стр. 26). „Калмыцкий Пленник" в „Молве" (1832, № 75; см. выше, гл. II, 1) пародирует начало „главы I" незаконченной поэмы. „Московский Телеграф" печатает в отделе литературных пародий (озаглавленном — „Отрывки из нового Альманаха: Литературное Зеркало") — „отрывок из поэмы: Курбский, песнь III". Он заключает всего две строфы: первая содержит эффектную драматическую сцену — описание шумной площади перед казнью (по типу пушкинской „Полтавы"); вторая представляет, повидимому, сцену в темнице — диалог между „юношей" и девой освободительницей (по типу „Кавказского Пленника") и помечена сразу несколькими римскими цифрами — обычный способ обозначать пропущенные строфы (ср. „Евгений Онегин"):

LXVIII.

... Сказал, и вот
К и п и т н а р о д нетерпеливый:
„Где он? Где он? Зачем нейдет?
Зачем?..." Но шум толпы крикливой
Умолк. С узорчатых высот
Кремля, святого по преданью,
И по молве, и по сказанью
О чудесах былых времен,
Валит народ со всех сторон
На место Лобное, где казни
Вельможа гордый учреждал,
Где прежде ужас неприязни
Он сам на плахе испытал...

LXIX, LXX, LXXI, LXXII.

„Нет, нет!" рекла святая дева.
„Ты не погибнешь от меча!
От царского спасу я гнева
И от секиры палача!
Чрез монастырь, чрез переходы
Чрез подземелья проведу,
И — двинешь ты его народы
Ему на гибель и беду!"..
У м о л к л а. С т а й н о ю т о с к о ю
Н а д е в у ю н о ш а г л я д е л.
Ведомый милою рукою,
Он холодел, он пламенел,
Он забывал свои обеты,
Он забывал свою судьбу.
И тайные любви приметы
Искал....

П. Пустоцветов.

В самом деле, при лирически-фрагментарной композиционной технике, возведенной в художественный принцип уже Байроном, легко можно было обособить отдельную драматическую сцену или лирически окрашенный описательный отрывок из какого-то более обширного предполагаемого целого, очертания которого должны были быть достаточно привычны для всякого читателя романтической поэмы. Композиционная форма „отрывка" позволяла поэту обходиться без фабулы, создавая вместе с тем иллюзию принадлежности обособленной части к какому-то сюжетному целому, в котором оно является привычным звеном. Так, уже Александр Шишков 2-ой в своем „Лонском", исключив из „Кавк. Пл." его сюжетный остов, сумел сохранить в обычной последовательности самостоятельные отрывки — описания кавказской природы и жизни горцев, биографическую реминисценцию из жизни разочарованного героя, лирический эпилог с личными воспоминаниями и патриотическими мотивами. Вот почему, не зная, в чем заключалась интрига в поэме Ободовского „Орсан и Леила", печатавшейся в отрывках в „Северных Цветах" и „Сыне Отечества", мы вполне ориентируемся в композиционной функции таких отрывков, как „Бегство Орсана и Леилы", начинающихся традиционным описанием ночи. Вступительный отрывок из „Партизан" Рылеева, изображающий стряд наездников, расположившийся у костра („Сев. Цв.", 1828, 55 — 57) или „Исповедь Наливайки" („Не говори, отец святой!...", Пол. Звезда, 1825), обособленная из другой неоконченной поэмы Рылеева, получают значение самостоятельных и вполне определенных звеньев привычного целого. Из поэмы „Основание Москвы" Мих. Меркли мы имеем сходным образом картину ночного свидания, из повести „Взятие Азова" — обычную завязку гаремной трагедии, построенной по типу „Абидосской Невесты" Байрона (сватовство нелюбимого жениха), из исторической повести Алякринского „Ольга или осада Коростеня" — воинские игры древлян, наконец, из „Пугачева", рано умершего П. Кудряшева — только стихотворное посвящение другу (В. Е., 1828 г., № 20, 271 — 72). Перед тем, чтобы опубликовать поэму в целом, поэт помещал из нее самостоятельные отрывки в журналах и альманахах, и такие же отрывки перепечатывались нередко из отдельного издания для ознакомления подписчиков с литературной новинкой: описание Финляндии из „Эды" Баратынского (М. Т. 1825, ч. VI, стр. 157), лунная ночь в Кремле из „Натальи Долгорукой" Козлова (Сев. Цв. на 1827 г.), портрет красавицы — героини из поэмы „Вечный Жид" Бернета („Женщина", в альм. „Утренняя Заря" 1839, стр. 250), биографическая реминисценция, посвященная „Юности Войнаровского" из поэмы Рылеева (Пол. Зв. 1824, стр. 82) могут служить примерами такого обособления.

В сущности, в целом ряде случаев исчезает граница между описанием или драматической сценой, обособленной из более обширного целого—романтической поэмы, и вполне законченными описательными и драматическими стихотворениями, довольно обычными в пушкинскую эпоху, которая вообще имела тяготение к описательной и сюжетной лирике (вспомним у Пушкина „Кавказ", „Горный монастырь", с другой стороны—„Талисман", „Ангел", „Анчар", „Заклинание" и др.). Так, мы находим в „Галатее" (1829, ч. VI, стр. 304—05) отрывок,

озаглавленный „Мирза или бурятка на своем празднике“ (подпись Я. Г., Иркутск). В сущности это—обычное лирическое описание экзотической красавицы, которое прекрасно могло бы найти место в каком-нибудь „бурятском пленнике“: „Под тонкой будто пеленою румянец с легкою игрою, а очи ясные, как смоль, а брови черные дугою....“ Она грустит. „А что печальна, что грустна? Все будто робкими очами кого-то ищет меж толпами...“. Только отсутствие обычного подзаголовка: „Отрывок из поэмы“ препятствует окончательному отнесению этого стихотворения к какому-то предполагаемому более обширному замыслу. Точно также М. Бестужев-Рюмин, печатая в своем альманахе „Северная Звезда“ (1829, стр. 229—233) стихотворение „Мечта Гречанки“, оставляет нас в недоумении, не относится ли его стихотворение к какой-нибудь более обширной поэме вроде „Хиосского сироты“ или безымянной повести „Гречанка“ (1827), где было бы уместно и типическое описательное вступление, и экспозиция в форме вопросов, и самая драматическая сцена—изображение тоскующей женщины, перед которой мысленно проходят тени убитых близких. Ср.: „Уж день свершил свое теченье; затихла Миссолунга вся; и обитателей ея в минутном их успокоеньи ничто тревожить не могло. Под кровом ночи все таилось; вдали, как чистое стекло, луною море серебрилось.... Но кто в задумчивости мрачной, сидя уныло у окна, глядит на свод небес прозрачный? То дева юная... О чем же сетует она? О чем душа ее страдает?...“ и т. д. С другой стороны, какой-нибудь отрывок из поэмы, обозначенный, как отрывок, самим автором, нередко обладает такой законченностью, что может рассматриваться, как самостоятельное описание или драматизованное повествование. Так, „Днепровский берег, отрывок из романтической поэмы: Владимир Великий“ Елагина („Моск. Телегр.“, 1829, ч. XXIX, стр. 457—463) представляет вполне законченную драматическую сцену. Он начинается обычным описательным вступлением: „Душиста ночь святого мая. По небу синему луна, как бы невеста молодая, плывет задумчива, бледна; очей ленивых не отводит она от быстрого Днепра.... Все тихо: в роще благовонной своей подруге благосклонной не свищет песню соловей.... Все тихо.—Но в дали туманной кто ж это? Всадник молодой: на нем шелом и панцырь бранной блестят насечкой золотой...“. Витязь Рогдай едет на коне вдоль берега Днепра. Из освещенной луной реки выплывают русалки. Как обычно, они поют песню („Хор русалок: На дне реки твой светлый храм, царица радости сердечной...“ и т. д.). Прекрасная царица зовет витязя к себе. Видение исчезает, и вместе с ним Рогдай. Отрывок заканчивается, по примеру „Кав. Пл.“, недоговоренным поэтическим намеком на судьбу героя: „...Не видно посреди зыбей ни юных дев, ни лебедей, ни колесницы, ни Рогдая“.

Эти примеры и другие подобные ясно показывают, что лирико-драматический отрывок, бывший первоначально частью в составе целого лирической поэмы, становится, через разрушение сюжетной связи, самостоятельной композиционной формой, особым новым жанром лирического стихотворения. Косвенным образом этот факт освещает существенные особенности художественного замысла романтической поэмы: он подчеркивает, что и в других случаях сюжет лирической поэмы самостоятельного значения не имеет и является скорее поводом для

нанизывания эффектных драматических сцен, эмоционально-окрашенных описаний и лирических признаний поэта, объединенных чисто эмоциональным образом в единстве лирической окраски поэмы.

В исходе романтической поэмы сохраняется лирическая недосказанность, которой Пушкин окружил последнюю судьбу черкешенки и Марии Потоцкой. Уже Ал. Шишков в „Дагестанской Узнице" (1824) применяет этот прием в описании бегства из плена героини и ее отца. Рассказ начинается вопросом, подчеркивающим загадочность происходящего: „Зачем сей юный раб украдкой ведет оседланных коней? Конечно, он с надеждой сладкой к любезной крадется своей? Нет: молча раб к скале угрюмой, колеблясь, направляет путь; он, видно, тяжкой занят думой, тоска души волнует грудь. Пришел, вздохнул, потом трикратно рукой условный подал знак; трикратно пробежал в горах ответа отзыв непонятной..." (26). Вместо объяснения следует картина бегства, окруженная симптомами таинственности: „Чуть слышен шорох на скале, и кто-то там мелькнул во мгле, сошел, пронесся тихий шопот, уздечки брякнули в руках, и коней быстрых мерный топот уныло вторился в горах" (26). На этом рассказ обрывается. Кто именно эти беглецы, какая судьба их постигла, остается неизвестным; только из эпилога поэмы, со слов случайного свидетеля-пастуха, автор узнает о трагической гибели бежавших, которых читателю предоставлено самому отождествить с известными ему героями.

Вслед за „Кавказским Пленником" романическое самоубийство, окруженное обычними симптомами таинственности, изображает П. Машков в поэме „Могила на берегах Маджоре": „...Она вздохнула—зарыдала, и к небу кинув взор немой, к устам прижала крест златой: мелькнула—влага заплескала.—Луна блеснула из-за туч, поток нагорный позлатился и хладный полуночный лучь на берег дремлющий излился. Все тихо — все объято сном, в тиши дремало безмятежно и лишь дробился гул прибрежной потока в сумраке ночном.—День пробудился, день погас! Но где Мария?—нет унылой! Умолкнул сердцу сладкий глас. Все тихо в келье молчаливой..." (34). В „Рыбаках" Андрей в отчаянии уплывает на челноке, и о судьбе его говорится только: „Молва гласит—вотще Андрея в тот вечер Яков ожидал"; в следующем отрывке из молитвы Якова за упокой души самоубийцы мы узнаем о судьбе несчастного влюбленного. Выше было указано, что окончание „Зюлейки" Чернолутского повторяет таинственную развязку „гаремной трагедии" в „Бахч. Фон.": „Раз Ибрагима извещают—кинжал Зюлейку поразил; но кто убил? того не знают... На век злодейство мрак сокрыл..." (194). Без вести исчезают черкес Гирей и его возлюбленная после драматической сцены любовного свидания в бурю на берегу Днепра: „С тех самых пор Марии нет, никто не знает, где Мария, и к бедной хижине на след бугры напали снеговые. Но в то же время и Черкес куда пропал—не постигают!... Лишь над могилой темный лес уныло с ветром завывают" („Часы Досуга", В. Жмакина, стр. 51).

Если даже судьба героя и героини рассказана до конца, сохраняется по крайней мере стилистическая формула недоговоренности, пленившая современных читателей в рассказе о смерти Марии Потоцкой: „Промчались дни. Марии нет..." Ее повторяет уже Бара-

тынский в рассказе о смерти красавицы Эды: „Уж Эды нет! Кручина злая ее в могилу низвела“ (изд. 1825, ст. 654—55; в изд. 1833 г. весь отрывок выпущен.). Формулу Пушкина сохраняет С. Степанов в „Пещере Кудеяра“, повторяя также рифмовое созвучие второго стиха: „Уже давно Марии нет!... На берегу ручья могила...“ (21). С незначительной вариацией мы имеем у П. Машкова: „Прекрасный мир исчез для ней! В нем нет Марии одинокой!...“ („Могила на берегах Маджоре“, 36). И два раза на протяжении повествования повторяет понравившуюся формулу Максимович в „Богд. Хмельницком“: „Уже давно мне брат писал: Марии нет!“ (14) и дальше: „На утро, хвать—Марии нет!“... (56).

Указание на могилу героя, или на народную молву о его судьбе, или просто на слухи и показания случайных свидетелей может заменить прямое и точное сообщение о постигшем его конце. На свидетеля ссылается П. Машков („Разбойник“), рассказывая о бегстве Марии и ее возлюбленного в бурную ночь на челноке: „...Но где пловцы?—скрывает мрак! Лишь утром в хижине рыбак семье рассказывал с тоскою, как слышал он порой ночною по Волге крик и слабый стон...“ (39). В „Восточной Лютне“ Ал. Шишкова о судьбе „дагестанской узницы“ и ее отца, бежавших из аула, сообщается со слов очевидца-пастуха в эпилоге: „...И слышал сам из уст Чабана печальной истины рассказ...“ (28). Автор „Богдана Хмельницкого“, в рассказе случайных свидетелей о бегстве Марии дочери Чаплицкого, несомненно повторяет соответствующую ситуацию из „Полтавы“: „...На утро, хвать—Марии нет! Искать, искать... пропал и след! Как сталось то—бог весть! Твердили: что кем-то в ту же ночь она на зло врагам—похищена; но два соседа говорили: что кто-то раннею порой, окутан черной епанчей, из хаты вышел торопливо, и крест украдкой сотворя, пошел к стенам монастыря...“ (56). На народную молву ссылается „Переметчик“ Косяровского, оставляя, однако, неясной судьбу прекрасной молдаванки после бегства ее возлюбленного: „...Но с девой что? Ужель она холодным лезвием кинжала безжалостно поражена?- -Никто, никто о легковерной не знает. Но рассказ неверной, преданье темное тех дней запало в памяти моей“ (56). Ив. Бороздна в рассказе „Мирза и Арнаут“ („Поэтические очерки“, 229) ссылается на местное преданье о судьбе прекрасной героини, оставшейся в монастыре после смерти возлюбленного-брата: „...С тех пор покрыта вечной мглою судьба Елены молодой; лишь слух носился, что порою пловцы видали над скалою такой-то призрак в час ночной; что там нередко голос дикой кричал: „Ко мне, ко мне, Ламбрико!“ и что меж ними та скала Скалою девы прослыла!...“. Наконец, было указано выше, как Ознобишин в поэме „Селам“, желая прервать свой рассказ на изобретении языка цветов, умело воспользовался обычными приемами окончания романтической поэмы—недосказанностью, слухами, поэтическим описанием могилы и связанного с ней предания, создав этим как бы иллюзию традиционного конца: „...Но что ж с черкешенкою стало? С ней съединился ль Альманзор?—о том преданье умолчало. Есть темная молва: Сын вор звался утес, теперь безвестной; три пальмы там и кипарис, близ Тигра, в ночь одну, чудесно вдруг из земли приподнялись. Там днем не видно ни былинки; но лишь придет полночный час, цветы,

как будто из-под дымки, сквозь тонкий пар, блестят для глаз. Но страшно там... Там призрак бродит в чалме сребристой — кровь на ней—и сев под кипарис, не сводит с цветов задумчивых очей..." (43).

Описание могилы, как заключительный лирический мотив, распространяется, по примеру Байрона и Пушкина („Аб. Нев." и „Бахч. Фонт."), на большинство романтических поэм. Выше были перечислены поэмы типа „гаремной трагедии", в которых, вслед за „Бахч. Фонт.", такое описание завершает группу мотивов развязки. Независимо от сходства сюжета такое заключение употребляет уже Баратынский в „Эде": „Кладбище есть. Теснятся там к холмам холмы, кресты к крестам, однообразные для взгляда; их (меж кустами чуть видна, из круглых камней сложена) обходит низкая ограда. Лежит давно уже за ней могила девицы моей.... Кругом все пусто, все молчит; порою только ветер свищет и можжевельник шевелит" (ст. 671 сл.). Ср. в других поэмах — „Нечай": „...И там, где ныне тлеет прах, стоит огромная могила. И наверху высоко крест, с спасителя изображеньем, на прах усопшего лиет небесный свет успокоенья..." (49). Или в „Изменнице" Ашика: „...В глуши пустой, уединенной едва мелькают два креста.... В одной лежит самоубийца, в другой — преступница была..." (76). Или в „Пещере Кудеяра": „Уже давно Марии нет!.. На берегу ручья могила..." (21) и т. д. Подолинский соединяет описание могилы с картиной разрушенья, воцарившейся в покинутом доме Борского (ср. мотивы развязки в гаремной трагедии): „На волю бурь осенних предан, дряхлеет Борских древний дом, и вход как будто заповедан, и глухо все и мрачно в нем.... И поздно вечером один его обходит селянин.... И есть могила в роще темной, над ней разросся дуб огромной, недвижный, мрачный он стоит и прах Елены сторожит..." (79). В соответствии с особенностями сюжета вместо могилы в исходе повествования может описываться место, где произошло самоубийство; ср. „Встреча". „Там видишь ли скалу крутую? — В ее подошву море бьет, там тень Камиллы промелькнет и скроется в волну седую. Она обмана не снесла и в бездне моря погребла любви с отчаяньем боренье..." (82). Или тело убитого витязя лежит посреди степной равнины не погребенное; ср. „Донец" Ольги Крюковой: „...На брег Илека друг любимый его оплакать не придет! Лишь хищный ворон, одинокий, чернеет на его костях, и конь Ордынца быстроногий героя пожирает прах"... (23). Во всех подобных случаях композиционная функция мотива—одинаковая: создать лирическую концовку для трагического повествования.

Чаще описание могилы соединяется с поэтическим преданьем, окружающим место усыпления героя или героини: народная молва рассказывает о появлении призрака и т. д. И здесь „Бахч. Фонт." и „Аб. Нев." Байрона положили начало довольно стойкой традиции. Мы уже видели ее отражение в группе гаремных трагедий, между прочим в поэме П. Машкова „Могила на берегах Маджоре", примыкающей к этой группе. Ср. окончание „Чеки": „Есть на берегу Урала холм; он вечно зелен; и на нем лежит надгробный, мшистый камень; там в тишине, когда луны скользит по небу ясный пламень, и звезды ярко вожжены — отраден час успокоенья! Там сердцу сладостны виденья, и прах казачки молодой облит невольною слезой.... Но в час полуночи глубокой, в сей час (как говорит молва) вокруг могилы одинокой кру-

жится мертвая глава...“ (37). Или в „Эмилии“, после двух рядов точек: „Близ Волги, думой увлеченный, я встретил крест уединенный, манящий надписью друзей оплакать жертву бурных дней; в тени, со вздохом водруженный, символ сей страждущей души смиренно кроется в тиши.... Как будто тень на мир могилы слетает с горной высоты.... Кто ты, небесное явленье? Почто бесчувственный покой и праха вечное забвенье смущаешь силой неземной?... Иль тень то девы вознесенной на лоно вечности нетленной из недр обители святой?...“ (33). Интересно, что традиционное окончание переносится под влиянием сложившейся композиционной формулы в обстановку даже совершенно неподходящую, где его появление остается ничем не мотивированным; так „ссыльный“ Иноземцова умирает в темнице, но в том углу под образами, где он часто молился, поэт создает своему герою своеобразный надгробный памятник — „заросший мхом“ каменный „свод“; на старинном молитвеннике, под образами, как обычно на могильной плите, — полуистертая „надпись“; и к этим предметам приурочено в данном случае традиционное народное „предание“: „В Нерчинске есть одно преданье: там говорят, что в час ночной в остроге тихое стенанье пугает ссыльных, что порой какой-то призрак там блуждает; что кто-то молится, вздыхает; что кто-то грустный, пред окном, стоит в наряде гробовом.... Угол темный пустеет; свод его укромный зарос кудрявым, серым мхом. Видна солома под углом, а на столе, под образами, почти с истертыми словами, молебник Киевский лежит. Никто под сводом тем не спит, его обходят: там томился и умер ссыльный молодой; то тень его — он там молился пред ликом Девы Пресвятой...“ (59).

Независимо от исхода стоит нередко, как у Пушкина, эпилог. Примеры патриотических эпилогов по типу „Кавк. Пл.“ были приведены выше; ср. еще эпилог „Эды“, отброшенный поэтом (Ак. изд. II, 36). Не меньшим распространением пользуется эпилог автобиографический, рассказывающий, по примеру „южных поэм“, о том, как поэт побывал в тех местах, которые он описывает в своей повести, как он услышал там народное преданье, как впервые ему явилась мысль запечатлеть это преданье в стихах и т. п.

Так, уже в „Дагестанской Узнице“ Шишкова: „Прошли года. Судьбой гонимой, я видел южный Дагестан; но мыслью из далеких стран перелетал к стране любимой; бродил, питал себя тоской, любил красу природы дикой, и дев, роскошных красотой, и храбрых Горцев дух великой...“ (27). Сходным образом построен эпилог в „Пещере Кудеяра“: „Бродил я часто под горой, где, с рокотаньем исторгаясь, источник Симона бежит, внимал ему, как он шумит, с ручьями быстрыми сливаясь...“ (22). Общие очертания пушкинского автобиографического эпилога воспроизводит, как уже было указано, П. Кудряшев в одном из отрывков „Абдрахмана“ (см. выше, стр. 205; В. Е. 1826, № 10, стр. 123—25), а также М. Меркли во втором отрывке незаконченного „Основания Москвы“ (Стихотворения, 1835): „Так я люблю один, раздумия порою, завесу древности седую поднимать и всеобъемлющей, крылатою мечтою орлом над безднами минувшего летать.... Как часто, вечером, смотря на Кремль священный, туманной старины в мечтах я утопал.... И мнилося, над ним Бориса

дух скорбящий в туманном сумраке невидимо летал ..“ (82). Отрывок из поэмы „Взятие Азова“ в альманахе „Цефей“ (1829) дает такое же построение в качестве пролога: „Волшебной силою мечты, любовью к предкам окрыленный, в веках промчавшихся священны искал былого я следы... Прекрасное воспоминанье о наших дедах и отцах воспламеняет кровь в сердцах. Вот вам одно про них сказанье. .“ (196). По примеру „Бахч. Фонт.“ возможно внесение в биографический эпилог интимных мотивов из личной жизни поэта, напр рассказа о его любви. Так поступает А. Шидловский в эпилоге „Гребенского Казака“: „Вы совершились, упованья! Испит таинственный фиал! Мелькнул в цветах очарованья души суровой идеал! .“ (168). „...А ты, прекрасное виденье, на юге родины моей, чей взор дарил мне наслажденье и возжигал огонь страстей!...“ (172) и т. д. Обычно, однако, такие интимно-биографические мотивы выносятся за пределы самой поэмы в особое стихотворное посвящение. По примеру „Кавк. Пл.“ и „Полтавы“ такие посвящения в эту эпоху чрезвычайно обычны. Ср. „Любовь в тюрьме“: „Тебе, которая была...“ (помечено—февраль 1824 г.); „Огин“: „О, неземная, ты во мне мой ранний пробудила гений...“; „Пещера Кудеяра“: „Не для тебя ль на лире неизвестной я пел любовь, подругу красоты?..“ и мн. др.

Широкое распространение после Байрона и Пушкина получают лирические вставки внутри поэмы в форме песен, выделяющихся своей строфичностью, а иногда особым размером. Как в „Кавк. Пл.“ и „Бахч. Фонт.“, в большинстве случаев песня относится к этнографической характеристике экзотической обстановки действия, к ее „местному колориту“. Мы имеем песни разбойничьи („Разб.“ П. Машкова, „Кудеяр“, „Русалка“ Демидова), песню горцев („Хиосский Сирота“), киргизскую („Кирг. Пл.“), турецкую („Огин“), чеченскую („Дагест. узница“), казацкие („Нечай“, „Гребенский Казак“, „Мятежники“, „Освобожденный“) и мн. др. Далеко не всегда поэту удается сохранить в своих песнях драматическую объективность замысла; выпадая из роли, он влагает в уста „свободных“ кочевников песню, написанную с точки зрения самого автора: „Живем, отважные, в горах, питомцы щастливой свободы“ („Кирг. Пл.“ 16). Присутствие „песни“ в романтической поэме является одним из наиболее постоянных жанровых признаков. Впрочем, тип этнографически-окрашенной „песни“ — „черкесской“, „татарской“, „грузинской“ — получает в эту эпоху широкое распространие в русской романтической лирике и является, вообще, одним из признаков стремления к „местному колориту“ в области поэтических тем [40].

Можно было бы также подробно остановиться на той лирической манере повествования, которая тесно связана с композиционными особенностями романтической поэмы, как эмоционально-окрашенного повествования. Однако, такие особенности стиля, как вопросы и восклицания, обнаруживающие эмоциональное участие автора в ходе действия и судьбе героев, лирические обращения к действующим лицам, повторения, придающие рассказу эмоционально-повышенный тон, в достаточной мере были представлены в описательных отрывках и драматических сценах, приведенных выше при сопоставлении Пушкина и его

подражателей в смысле использования ими традиционных мотивов. Можно ограничиться выделением более характерных примеров тех „лирических отступлений", в которых субъективный, эмоциональный элемент, окрашивающий повествование на всем его протяжении, обособляется в самостоятельный лирический отрывок. В таких лирических отступлениях обыкновенно отчетливее обнаруживается значение литературной традиции: определенный тематический элемент („заимствованный" мотив) сохраняет свою композиционную форму — как рассказ о любви героини ту форму лирического „обращения", которая намечена в „Кавк. Пл." и „Полтаве". К таким традиционным темам лирических отступлений принадлежат, напр., элегические раздумия поэта о любви. С определенной реминисценцией из „Кавк. Пл."—в „Могиле на берегах Маджоре" П. Машкова: „О, первая сердец любовь, минуты первого свиданья, порывы сердца и желанья! Не прилетаете вы вновь!..." (15). Свободнее—в „Беглеце" Вельтмана: „Любви жестокой, безнадежной, как бесконечен каждый час! Как убивает сердце нас своею думою мятежной!.." (24). И дальше: „Любви стыдливый, кроткий луч! Как красишь ты собою очи!... Какое ж сердце не поймет поверенного тайн прекрасных?..." (38). Или в поэме „Киргиз-Кайсак" Н. Молчанова (Стихотворения, 1842)—с реминисценцией из „Цыган": „Восторги сердца и страданье, ах, и в степи они живут; блаженство, мир, очарованье и дикие народы пьют, и так же пламенем сгорают, и так же чувствуют любовь..." (108). Ср. другую тему—страдания—в поэме „Чека": „Есть думы черные, как туча, их яд, как гладкая змия мертвит грозой то и могучей земные чувства бытия. И не спасут живую младость ни глас надежды, ни любовь; как легкий дым, исчезнет радость и не воротится уж вновь!..." (16—17). Редкие биографические отступления, выпадающие из хода действия, не встречаются в „южных поэмах" Пушкина и занесены в произведения его подражателей под влиянием поэтической манеры „Евгения Онегина". Так, описания Петербурга в „Нине" Косяровского (1826): „И я, задумавшись, бывало вдоль берегов всю ночь брожу иль у окна один сижу: смотрю, как дачи над Невою тенят спокойное стекло..." и т. п. (8).

В метрическом отношении романтические поэмы продолжают традицию, установленную Байроном и Пушкиным: господствующей метрической формой является четырехстопный ямб, объединенный в строфические тирады различной величины, с вольными рифмами. Широкое распространение четырехстопного ямба уже современники приписывали Пушкину. Так, по мнению „Московского Телеграфа", Пушкин „принял от Карамзина четырехстопный ямб, усвоил его себе, пересоздал, и так владеет им, что никто доныне из вышеозначенных нами последователей Пушкина не сравнился с ним, и, вероятно, не сравнится, хотя все поэты наши, так же как Пушкин, приняли за главный тон песней своих четырехстопный ямб"... (1829, ч. 26, стр. 78). Появление в оссианической поэме Олина новой метрической формы приписывается О. Сомовым влиянию пушкинских поэм: „Поэма разложена на длинные строфы или отделения, по образцу поэм романтических..." (С. О. 1825, ч. 100, стр. 173). Следует отметить, что во многих случаях подражатели Пушкина не умели справиться с законами этой новой метрической формы. Чаще всего, благодаря отсутствию синтаксического „переноса",

строфическая тирада распадается на самостоятельные маленькие строфы по 4, 5 или 6 стихов. Ср. в „Нине“ Косяровского: „«Нежданный друг! Зачем явился ты бедной Нине к грусти злой? Зачем, зачем твой взгляд немой на ней, как луч, остановился? | Зачем задумчив ты при мне и холоден, как месяц дальный на синем небе в вышине, всегда так молчалив, печальный? | Ужель в тебе восторгов нет? Твоих очей мой взор не встретит: мне мил их свет, как божий свет, когда зарницей он осветит! Так Нина говорит с собой, влюбленная еще впервые, закрывши белою рукой глаза, как небо, голубые“ (20). В таких случаях отрывок особенно часто распадается на обычные строфы по четыре стиха с перекрестными рифмами, которые объединяются в „тираду“ только графическим сближением. Существуют целые поэмы, как „Эраст“ Орандаренко (1827), „Донец“ Ольги Крюковой (1833), „Нечай“ (1831), которые скрывают под таким внешним объединением обычную строфическую композицию лирического стихотворения. Напр. „Донец“: „Кто краше был Анюты милой? Кто ей подобную встречал? Кто в пылкой юности игривой при ней душой не унывал? | Никто из дев родной станицы, никто не мог сравниться с ней; как пламень золотой денницы, прекрасен блеск ее очей. | Невинны, полные душою, как звезды яркие, оне, маня задумчивой красою, горят в лилейной белизне. | Но никогда ее ланиты не зарумянятся весной: как холодом цветок убитый, не оживет она душой“ (4). Напротив, в тех случаях, когда неумелые поэты делают попытку нарушить однообразие расположения рифм, встречаются ошибки против правила чередования мужских и женских окончаний. Ср. „Витязь мести“ (1829): „Тоской волнуясь безотрадной, безумной страстью омрачен, я в стан врагов был завлечен желаньем злобы кровожадной, как Витязь Мести или Кары: нес неисцельные удары ..“ и. т. д. (21).

Сплошные мужские рифмы, по примеру самого Байрона, встречаются редко. Из переводчиков, кроме Жуковского в „Шильонском Узнике“, лишь немногие имели смелость воспроизвести эту особенность оригинала; напр. И. Козлов в отрывке из „Лары“ („Настала ночь. Небесный свод в звездах. .“, „Славянин“, ч. II, стр. 26) и в „Явлении Франчески“ из „Осады Коринфа“ („Он у столба на камень сел ..“, „Невский альманах“ на 1830, стр. 157) или Трилунный в отрывках из „Гяура“ (Вступление в „Галатее“ 1829, ч. 4, стр. 175, только в отрывках I—V, и Бегство Гяура, там же 1830, ч. 18, стр. 82) или В. Трубников (Вступительный отрывок и бегство Гяура, в „Лит. Приб. к Русск. Инв.“ 1832, стр. 415). Привычная для английской поэзии метрическая особенность „Шильонского Узника“ была воспринята русской критикой, как оригинальный художественный прием. Современники единодушно указывают, что метрическая форма поэмы Жуковского обладает необыкновенной выразительностью и вполне соответствует поэтической теме. Ср. Плетнев в „Соревнователе Просвещения“ (1822, ч. XIX): „Сочинитель не без намерения держался этого“ (т. е. м. рифм). „Предмет поэмы, сам по себе (если можно так сказать) жесткий, требовал языка отрывистого и сильного, который от мужских стихов получил особенную твердость и естественность“. Или Орест Сомов (С. О. 1822, ч. 79, стр. 101): „Падение стихов сих весьма соответствует унылому и отрывистому рассказу Шильонскаго

Узника и совершенно опровергает мнение тех, которые думают, будто бы на русском языке нельзя писать стихов с одними мужскими или женскими окончаниями..." И несколько позже, Надеждин (В. Евр. 1830, ч II, 151): „Одиночное заунывное падение мужского четверостопного ямба столь умилительно напоминает воображению мерный топот шагов несчастного Узника, осужденного влачить тяжелую цепь кругом рокового темничного столба в течение долгих лет..." По-видимому, можно предполагать, что некоторые рецензенты приписывали введение этого метрического новшества не английскому поэту, а его русскому переводчику. Так, рецензент „Московского Вестника" пишет (1828, ч. VII, 471): „Поэт-переводчик, вместо переменчивых размеров Байрона, избрав мужеские ямбы, однообразные и мужественные, быть может пожертвовал разительностью некоторых отрывков..." Неудивительно поэтому, что большинство авторов романтических поэм ограничивается употреблением сплошных м. окончаний в поэмах, написанных на тему „узника". Ср. „Нищий" Подолинского (1830), „Узник" Соважа (1848), два отрывка из „Галатеи" (1829 и 1830) При этом „Нищий" Подолинского вызвал единодушные упреки критики за подражание Жуковскому—прежде всего, конечно, в размере. Таким образом и в данном примере сохраняется обычная связь между традиционной темой и привычной композиционной обработкой этой темы. Одиноко в этой группе стоит „Зюлейка" Варвары Лизогуб, употребляющая сплошные м. окончания во II части поэмы. В виду позднего появления этой поэмы (1845) весьма вероятно вторичное влияние—Лермонтова.

Немногочисленны поэмы, отклоняющиеся в своем размере от канонического четырехстопного ямба. Пятистопный ямб с вольными рифмами употребляет автор „Дорошенко"—может быть, под влиянием Байрона („Корсар", „Лара"), которого он, повидимому, читал в подлиннике. Пятистопным ямбом написаны также два повествовательных отрывка бар. Розена—„Ссыльный" и „Ксения Годунова" („Три стихотворения", 1828). Попытку ввести в употребление хорей представляет поэма Подолинского „Див и Пери" (1827), имеющая самостоятельные источники в иностранной литературе (прежде всего—Мур) и, вообще, отклоняющаяся от традиции Байрона-Пушкина. Последователей Подолинский не имел; другие опыты в хореях — „Пленник Турции" Комисарова (1830) и „Багир-Хан" Горева (1842)—возникли независимо друг от друга и, обнаруживая полное неумение обоих авторов владеть стихом, должны рассматриваться, как своеобразные проявления литературного провинциализма. Амфибрахий, как в „Муромских Лесах" Вельтмана (1831), попадает в романтическую поэму из баллады и объясняется, как попытка писать в национальном стиле (известно, что Пушкин начал „Бр. Разб." амфибрахиями). Русским стихом, вероятно, хотел писать В. Лигвиноз свою „русскую повесть" „Юлию" (1832)—однако, на самом деле он пишет рифмованной прозой, не укладывающейся ни в какой размер. Обычно повести, написанные русским стихом (напр., „Страдалец" Дмитровского, 1833) или „Повесть Сирота", неизвестного автора (1834) резко отклоняются от типа байронической поэмы во всех ее жанровых признаках.

С начала тридцатых годов можно наблюдать повторяющиеся попытки объединения в романтической поэме различных размеров.

Такие попытки могут быть объяснены, как естественное завершение лирически-фрагментарной композиции, с обособлением отдельных вершин повествования, как своеобразных лирических моментов. Сюда относятся напр.. „Поселянка" А. Башилова (1833), „Али-Кара-Мирза" (1832), „Русалка" М. Демидова (1840), „Последний Хеак" В. Зотова (1842), „Король Энцио" (1844) и частично: „Еврей" Барышева (1837), гл. III хорей), „Мельдона" (1841—хорей и ямб), „Зюлейка" В. Лизогуб (1844 г., гл. I— амфибр., гл. II—ямб с м. р.). Предисловие к поэме „Али-Кара-Мирза" обнаруживает мотивы автора: „Для тебя и для многих покажется странным, что каждая песня написана особым размером, а не тем четырех-стопным ямбом, которым, в подражание Пушкину, написаны все новые поэмы, своею монотонностью сделавшиеся приторными. Кавказские Барды не поют всегда одним тоном, но, смотря по предмету песни, изменяют напев, каданс и выражение; это весьма естественно: их учит сама природа. По сему, кажется мне, что одинаковый ямбический или какой-либо иной размер не могут приличествовать для выражения нежной страсти, или гнева, или кротости, или буйства, для описания разцветающей природы, или ужасной бури и пр. Словом: Элегия, Ода, Драма, Эпопея должны иметь свою форму поэзии". Крайним выражением такой лирической композиции являются „Смерть Пери" Подолинского (1837) и „Елена" Борского (1838): последняя вводит для отдельных лирических отрывков не только строфическую композицию, но даже сложные размеры античной лирики (с рифмами!). Как уже было сказано, „Елена" Бернета является последовательным осуществлением той фрагментарно-лирической композиции, намеченной в поэме Байрона, в которой повествование окончательно распадается на ряд обособленных драматических ситуаций, точнее—лирических моментов, объединенных, прежде всего, как „музыкальное" единство.

ГЛАВА IV.

Влияние Байрона.

Какие из вышеуказанных особенностей русской романтической поэмы должны быть отнесены за счет влияния Байрона? По своим композиционным приемам — вершинности, отрывочности, недосказанности—романтическая поэма повторяет тип, установленный впервые „восточными поэмами". Экзотическая обстановка действия, романическая фабула, образ разочарованного героя и прекрасной героини также намечены у Байрона с достаточной отчетливостью. Целый ряд композиционных мотивов, отмеченных выше, как традиционные для всего жанра, восходят к Байрону: вводная сцена гаремной трагедии (задумчивый „паша"); биографическая реминисценция, заключающая рассказ о разочарованном герое; описательный каталог, как увертюра к поэме; картина ночи, как вступление к драматической сцене и мн. др. Однако, для всех перечисленных случаев, как более общего „влияния" в области тематики и композиции, так более специально — по отношению

к заимствованным мотивам, не представляется никакой необходимости восходить непосредственно к Байрону. Несмотря на то, что Байрон был известен русским поэтам и в оригинале—о чем свидетельствуют многочисленные переводы лирических стихотворений, разбросанные в журналах и альманахах двадцатых и тридцатых годов, несмотря на наличие стихотворных переводов „восточных поэм", пользовавшихся достаточной популярностью („Абидосская Невеста" Козлова, „Паризина" Вердеревского и Маркевича и др.) [41]. Байрон был вытеснен в сознании русских подражателей его учеником Пушкиным, и не „восточные", а „южные" поэмы определили собой ставшие традиционными особенности нового жанра. Байроническая стихия проникла в русскую поэзию через посредство Пушкина: мы имеем группу „пленников", группу „гаремных трагедий" по типу „Бахчисарайского Фонтана", группу семейных драм, следующих за „Цыганами" и „Чернецом" и т. п., но не имеем группы „Гяура", „Абидосской Невесты", или „Паризины". Как всегда, решающим внешним подтверждением является обилие словесных совпадений между Пушкиным и его последователями; однако, рядом с совпадениями такого рода стоят гораздо более существенные аналогии в сюжете и в отдельных композиционных мотивах, о которых достаточно подробно говорилось выше.

Только в незначительном числе примеров является необходимость, минуя Пушкина, восходить непосредственно к Байрону. Убедительными являются, как всегда, совпадения более специальные, вернее—существование для одного произведения целой системы совпадений, указывающих на английский источник. С некоторой определенностью непосредственно с Байроном должны быть связаны следующие поэмы: „Чернец" Козлова (1825), „Любовь в тюрьме" (1828), „Дорошенко" (1830), „Юлия" Вас. Литвинова (1832) и, вероятно, „Елена" Бернета (1838).

Козлов, по справедливому замечанию Н. Раевского (см. ниже, ч. II, гл. V), „пародирует Байрона р а м к а м и своей поэмы": „Чернец", по примеру второй части „Гяура", построен, как предсмертная исповедь страдальца, нашедшего последний приют в монастыре. Эту тему впервые, вслед за Байроном, вводит в русскую литературу Козлов: как было указано выше, она стала в романтической поэме одним из традиционных приемов композиции—вплоть до „Мцыри" Лермонтова. Влияние Байрона подчеркивается более специальными совпадениями. Так, исповеди монаха предпосылается, как во второй части „Гяура", вводный отрывок, рассказывающий о пребывании незнакомца в монастыре, описывающий его внешний вид и душевное состояние и т. п. В начале вводного отрывка Козлов дает экспрессивный портрет страдальца, с обычными байроническими чертами, но сильно смягченный по сравнению с оригиналом: „Утраты, страсти и печали свой знак ужасный начертали на пасмурном его челе..." Появление героя в монастыре, как в „Гяуре", окружено для монахов тайной. „Судьба его покрыта тьмою: откуда он, и кто такой?—не знают. Но в вражде с собой он мучим тайной роковою. Раз ночью, в бурю он пришел; с тех пор в обители остался, жизнь иноков печально вел..." (ср. G. 807 сл.). Незнакомец внушает монахам страх и ни с кем не общается: „Дичился всех, от всех скрывался; его вид чудный всех стра-

шил, чернец ни с кем не говорил: но в глубине души унылой ужасное заметно было..." (ср. G. 806, 846). Подобно „Гяуру", он появляется во время богослужения и обращает на себя внимание своим поведением; здесь благочестивый Козлов смягчает резкие эффекты английского оригинала: герой Байрона не снисходит до того, чтобы преклониться перед алтарем, и смотрит перед собой взором, полным „вызова и отчаяния" (G. 908); в „Чернеце": „В торжественный молитвы час и он певал хвалебный глас... Но часто вопли тяжкой муки святые прерывали звуки!" Байрону обязан Козлов изображением чернеца, проходящего в длинной мантии под сводами монастыря: „Бывало он, во тьме ночей, покоя в келье не находит, и в длинной мантии своей между могил, как призрак, бродит..." (ср. G. 883 сл.).

Рассказ чернеца резко отклоняется от „Гяура" по сюжету. Но в лирических местах Козлов вводит мотивы, заимствованные у Байрона. Так—противопоставление духовника, не знавшего пагубных страстей, и героя: „Быть может, ты, отец святой, меня за дерзость обвиняешь, но, старец праведный, не знаешь, не знал ты страсти роковой..." (ср. G. 971 сл.). Вслед за этим описание душевной бури, овладевшей героем: „Ты видишь сердца трепетанья, и смертный хлад, и жар дыханья, и бледный лик, и мутный взор, мое безумье, мой позор, и грех, и кровь—вот пламень страстный! Моей любви вот след ужасный! Но будь мой рок еще страшней: она была... была моей!" (G. 1105 сл., 1114). Как в „Гяуре", рассказ страдальца заканчивается изображением предсмертного видения, — у Байрона — призрака Леилы: „Вчера—бьет полночь — страх могилы последние разрушил силы.... Покрыта белой пеленой она предстала предо мной, и черные горели очи ярчее звезд осенней ночи. О, нет, то был не призрак сна и не обман воображенья!.... Ее улыбка неземная! И кудри темные с чела на грудь лилейную бежали..." (G. 1271 сл.). Как Гяур, чернец хочет обнять свою милую, но призрак ускользает: „...Молчит пленительная тень, неумолимая, несется опять в таинственную сень: и руки жадные дрожали и только воздух обнимали, мечтой обмануты, оне к груди прижалися одне..." (G. 1286 сл.) Отметим, что окончание „Чернеца", как справедливо указал Н. Раевский, является „длинной парафразой одного места из Мармиона " (В. Скотта) — впечатление колокольного звона, проносящегося далеко над страной (Marmion, п. II, строфа XXXIII). Байрон в „Осаде Коринфа" дает несколько аналогичную концовку, навеянную в свою очередь, поэмой Соути — „Родерик" (п. XVIII)— впечатление взрыва порохового погреба, вспугнувшего зверей далеко вокруг осажденного города (ср. B. W. III, 496).

„Любовь в тюрьме" в сюжетном отношении примыкает к „Корсару": героиня, как у Байрона — Гюльнара, освобождает из темницы узника, вождя повстанцев, брошенного туда по приказанию ее отца Омара (у Байрона: Сеид-паша—муж Гюльнары). Кроме имени главной героини о знакомстве русского автора с Байроном свидетельствует „благочестивый Калоэр" (т.-е. монах), воспитатель Гюльнары: название, которое Байрон вводит в „Гяуре", давая ему пояснение в этнографических примечаниях к поэме (G. 787). Кроме сходства основной ситуации, сближение с „Корсаром" поддерживается несколькими частными мотивами. Напомним драматическую сцену, в которой пленник

с горделивым видом стоит перед пашей (см. выше, стр. 268). Угрозы паши своему пленнику напоминают поведение Сеида: „Владыки милость и приязнь получит и Гюльнары руку, кто вымыслит лютее муку и продолжительнее казнь...“ (14) (ср. С. 1329). Байрон вводит также мотив врача, навещающего узника, чтобы узнать, может ли он выдержать пытку: „Ко мне в тюрьму не состраданье послало лютого врача; как на приемы палача смотрел я на его старанье...“ (26) (ср. С. 916). За своим образцом русский поэт следует далее, описывая душевное смятенье заключенного в темницу повстанца: „Неверного существованья томивший медленно недуг, борение страстей неясных и чувств слиянье разногласных и сходных только лишь в одном: погибнуть с мукой и стыдом...“ (27) (С. 932 сл.). В остальной части поэмы, во всем, что лежит за пределами традиционной тюремной ситуации, русский поэт идет своими путями, примыкая то к типу „гаремной трагедии“ (мать Гюльнары — любимая пленница-христианка), то к типу „пленника“ (освобождение). Однако, изображая скитанья Гюльнары и ее возлюбленного в лесах, картину грозы и связанную с ней любовную сцену, автор, повидимому, следует за Шатобрианом (единственный случай влияния „Атала“, отмеченный мною на всем протяжении истории романтической поэмы в России): „В тени орешины густой изнемогающая дева и побежденная душой не слышит туч, не видит гнева природы бурной над собой. Закрыв от влаги дождевой, я согревал ее лобзаньем, я упоял своим дыханьем воспламененные уста, я пил любовь с очарованьем, и рдела роза-красота; моливший тихо о пощаде девичий ропот замолкал, и пламень трепетный сверкал в ее изнеможенном взгляде.... Ни ропот тучь, ни гул лесов, ни неба, ни земли боренье не разорвали б упоенье, сердец, трепещущих в забвеньи...“ (71 сл.) [42].

„Дорошенко“ повторяет прежде всего композиционную схему „Гяура“—исповедь умирающего героя в монастыре. Для того, чтобы воспроизвести обстановку английской поэмы, русский автор переносит место действия из окрестностей Москвы, где на самом деле скончался Дорошенко, в Крым, ко двору хана, у которого малороссийский гетман одно время скрывался. Таким образом, Дорошенко сделался „гяуром“. Монах появляется у его смертного ложа для того, чтобы выслушать обычную исповедь: „Кто там? Гяур, кончиной мучим страшной.... С седой главой, но дряхлости следов не видно в нем, и на челе открытом нарезались черты войны, трудов, вотще лицо уж бледностью покрыто, он смерть приять безропотно готов — из глаз его стремится дикий пламень... Пред ним Чернец, безмолвствуя, стоит...“ (28). Самый рассказ Дорошенка воспроизводит исторические факты, с той только разницей, что автор подчеркивает в малороссийском гетмане мелодраматически-преувеличенные черты героической ненависти и злобы и уделяет большое место мотивам романическим (измене жены Дорошенка). Но в повествование вкраплены, как и в „Чернеце“, традиционные лирические мотивы, восходящие к „Гяуру“. Ср., напр., обращение к духовному отцу, не знавшему греховных страстей: „Ты век провел в постах, угас в моленьи... Ты не узнал порыв живых страстей... Ты хочешь знать? Взгляни на пыл мучений; он отблеском моих протекших дней...“ (30) (ср. G. 971 сл.). Или воспомининия о погубившей

героя страсти, соединенные с мотивом мести: „Смерть надо мной, но помню о прелестной.... Ее краса меня обворожила... Она ж, она ж меня и погубила! Но я отмстил!.... И месть была ужасна, как могила!..“ (34) (ср. G. 1114, 1071 сл.). Как Гяур, Дорошенко в своей мести не прощает врага даже за могилой: он жадно всматривается в черты убитого, желая прочесть в них следы отчаяния: „...Его главы омылась кровью плаха,— и я в чертах лица его искал вотще следов раскаянья и страха“ (32) (G. 1089). Описывая душевные мучения, переживаемые им на смертном ложе, герой повторяет мелодраматически-эффектное сравнение, употребленное Байроном в том же „Гяуре“, в аналогичной ситуации: „Я весь горю, и верь: мое мученье жесточе, чем для мертвеца страдать,—когда б он вдруг почувствовал движенье внутри червей, без силы их изгнать...“ (39) (G. 945 сл.). Или оттуда же: „Так в рану змей впивается больнее, как жертву он оставит и ползет“ (41) (G. 1194). Наконец, под общим влиянием „восточных поэм“ — и, более специально— „Абидосской Невесты“ и „Гяура“, находится увертюра „Дорошенко“, которая переходит от обычного лирического каталога прелестей экзотического (крымского) пейзажа, к необычным в русской поэме меланхолическим размышлениям о былом величии страны и о печальных, но поэтических ее развалинах. Ср. начало: „Туда, туда, где виноград растет, где дремлет кипарис над минаретом, где светят небеса лазурным светом, где веет аромат и негу льет,—туда несусь, туда мечты полет! Прекрасная страна, как луч надежды!..“ И далее: „Зачем же ты, поникнувши главой, с улыбкою безжизненной печали, сидишь, как тень, на плахе роковой?—Как саван ты бледна,— красы увяли! Печальная! восстань и отвечай: „Где высится твой несравненный рай?“ Она: „Взгляни на степь, по ней обломки,— и знай: здесь был мой град Бахчи-Сарай! С лица земли исчезнули потомки; нет ханов,—их гробницы лишь видны. На них столбы с иссеченной чалмою их бытия свидетели одни. Где пышность? где любовь?—Времен рекою потоплены умчались—и Судьбою вдовою я страдать осуждена.... Гром войны, клик ярый брани не слышен.... Средь унылого дворца все пусто.... Мхом оделися фонтаны,—змеи шипят, и, свившися, с крыльца бросаются, от путника скрываясь.... Меж степи ветр свистит, и пробираясь ключ по столбам змеится до конца...“ (25). Такая стилизация Бахчисарая под развалины дворца Гассана (G. 288 сл.), или в соответствии с изображением в „Чайльд-Гарольде“ исторических остатков Афин и древнего Рима, не имеет прямых аналогий в истории русской романтической поэмы и восходит непосредственно к Байрону, как завершителю популярной в XVIII веке „поэзии развалин“.

„Ю л и я, историческая русская повесть“ Вас. Литвинова, подобно „Чернецу“ и „Дорошенко“, повторяет основную ситуацию введения— предсмертную исповедь в монастыре. В повествовательном вступлении более специально напоминает Байрона экспрессивный портрет разочарованного героя-скитальца, разработанный подробнее, чем обычно в пушкинской традиции,—одинокого, заклейменного проклятием, возбуждающего страх в случайных встречных. „Средь мрачности угрюмой, с печалью тяжкой на челе, стоит некий муж, опершись на скале, тревожной объятый думой, с главой на перси преклоненной, с иссохшей в горестях душой.... Власы чернее вранова крыла ветр волной с стра-

дальцева чела, бледного, как мгла тумана, вздымал на обнаженны рамена.... Но, он, твердый, как гранит неколебимый, презирал гром и рок неукротимый, и молнии вокруг его сияющи струи; с презреньем к небу поднимая длань, он громы вызывал на брань..." (7). „Как тень, блуждающа из гроба, он в сей стране скитался.... На нем судьбы враждующей рука врезала печать проклятья, преступленья, как призрак полуночного явленья, носил в очах суровость и тоску.... И слезы лить он казался неспособен. Печаль, как Перун, вкруг его носилась, лице изрыв, во грудь вонзилась..." (8). „Везде один — как отчужденный бродит, и его смятенный вид на жителей долин тоску наводит, как остов—у него впалы очи, темнее и грустней осенней ночи; на челе — глубокие следы печали свирепый взор страдальцу дали.... Живой обломок гробовой..." (13) и пр. Портрет красавицы построен по типу „портрета Зюлейки" (ср. выше, стр. 164) — на основе объединения ряда восходящих сравнений по принципу ритмико-синтаксического параллелизма: „...Как снег первый на горах, была она бела; как путнику заблудшему в лесах рассвет, так мне была она мила: как звезды страннику во время ночи, так были мне отрадны ее очи; как жаждущему говор тихого ручья, так был приятен мне звук речей ея... (39). Появление призрака умершей возлюбленной повторяет, как было сказано, „Гяура", а может быть—„Чернеца" Козлова (см. выше, стр. 249): „Везде она со мной.... С надзвездной она ко мне слетает вышины.... И темны локоны волною на грудь лилейную бегут.... Хочу обнять пленительную тень; неумолимая! и в вечности несется от меня, в небес таинственную сень..." (67).

Поэма Е. Бернета „Елена" не представляет специального сходства с „восточными поэмами" Байрона по сюжету или композиционным приемам. Сюжет—любовь разочарованного юноши и прекрасной монахини и неудачная попытка соблазнить возлюбленную на побег, во время которой несчастная героиня, не имея сил бороться с обольстителем, кончает жизнь самоубийством—не имеет у Байрона аналогий. Но в разработке традиционных для этого жанра мотивов—вводного описания южной ночи, заключительной картины одинокой могилы, портретов героя и героини и т. п., Бернет гораздо индивидуальнее, самостоятельнее, чем другие представители русской традиции, и широкой лирической разработкой подобных отрывков нередко напоминает Байрона. Сюда относится, напр., большая вступительная картина—лирическое описание южной ночи, напоминающее вступление к „Паризине". Ср.: „О чем тоскует соловей в тени развесистой березы? Кому на сердце в тьмы ночей льет гармонические слезы" и т. д. (1). И дальше, совпадая в отдельных мотивах с таким же вступлением к ночной сцене из „Осады Коринфа" и „Лары": „Прекрасный вечер! Звезды ночи горят, как девственные очи! Как много в лампах голубых тайн чистых, вечных и немых..." (3) (Ср. S. 241 сл.). Наконец: „Так много неги и покоя сегодня в тишине ночной, так страстно небо голубое объемлет спящий шар земной.... что в ночь такую в час такой, мучительно быть одиноким!..." (9) (ср. L. 179—180). В большую лирическую картину развернут также заключительный мотив—могила монахини, скорее приближаясь к описанию могилы Зюлейки у Байрона, (Ab. 1146 сл.), чем к окончанию „Бахч. Фонт." Ср.: „Вблизи от стен

обители святой стоит курган под темными листами; и зеленью одет он молодой, и свежими осыпан он цветами.... И ветерков послышалось вздыханье, и пронеслось молебное шептанье в густом лесу... И вдруг между ветвей заплакал горько соловей...“ (117). Портрет разочарованного героя, как и в „Юлии“, гораздо богаче внешними подробностями, чем у Пушкина и его подражателей, причем подчеркнуты экспрессивные черты свойственного байроническому герою демонизма- „Кто ж смеет к вековой святыне с преступной мыслью подходить? Зачем средь ангельской пустыни теням и призракам бродить? Чуть озаренный лунным светом, под мрачною сосной—кто это, высок, окутан в плащ, уныл, как дух, жилец чужих могил, покинутый без погребенья, у трупов просит водворенья? Как страшен он! смотри, в щеках кровинки нет! зато в очах светлее звезд огонь пылает — он жжет, объемлет, проникает! Лоб бледный в кудрях смоляных, как череп в листьях повилики, черты лица прекрасно-дики: но нет, к несчастию, на них печати веры и смиренья,—лишь видно гордое терпенье, предизбирающее честь без вздоха муки перенесть, покинуть жизнь—без сожаленья“ (11). В конце поэмы этому вводному портрету героя соответствует „проклятие“, произносимое поэтом (или рассказчиком) по примеру „проклятия Гяуру“ у Байрона (G. 747 сл.) и дающее отраженную характеристику душевного состояния героя после трагической развязки и указание на его дальнейшую судьбу. „Тебе здесь места нет теперь, окровавленный, дикий зверь! Беги из стороны родимой, скитайся грустным пришлецом, как Каин, господом гонимый! Не будь ни братом, ни отцом, не знай отрады и удачи...“ и т. д. (115). Наконец, было уже указано, что вводный портрет героини, построенный, как ряд восходящих сравнений, объединенных ритмико-синтаксическим параллелизмом, воспроизводит и в общей композиции и в отдельных мотивах портрет Зюлейки у Байрона: „Печальна, как цветок лилеи одинокой, склоненный над глухим, неистовым потоком, готовым каждый миг красу брегов сорвать, дочь нежную весны на дно морей умчать. Обетованная, как луч златой денницы, упавший к узнику в холодный мрак темницы, который с облаков принес стрельцу весть, что солнце есть еще, бог избавитель есть! Отрадно-горестна, как гимны над могилой, где пепел схоронен сестры родимой, милой: хоть пеньем божьих слуг его не воскресить, но с пеньем легче прах слезами оросить! Бледна, как вешний день.... Прекрасна, как цветов гирлянда гробовая... Самоотверженна, страстна, как голубица... Вот бледный очерк вам затворницы смиренной!...“ (13). Сходное построение портрета героини еще раз повторяется Бернетом в поэме „Вечный жид“ (Библ. для Чтения, 1839. ч. XXXIV, стр 149 и отдельно, под заглавием „Женщина“, альм. „Утренняя Заря“ 1839, стр. 150): „Отрадная, как весть прощенья в стенах безмолвных заточенья! Прекрасная—как первый шаг, как день начальный мирозданья, когда угрюмой ночи мрак не одевал еще созданья, когда небесные лучи лились, как чувство, горячи. Сладка—как с другом час свиданья в стране печального изгнанья. Тиха—как приближенье сна, но полная огня и жизни, как [illegible] датная весна; мила—как счастие отчизны, как оный миг, когда народ, ценя заботы и служенья, в простых, сердечных выраженьях благословенья нам дает...“

Менее всего убедительны частичные совпадения русских поэтов с Байроном, не подкрепленные целой системой сближений. Но даже такие совпадения, восходящие непосредственно к английскому оригиналу или к переводам, крайне немногочисленны. Так, в „Войнаровском" Рылеева исследователи справедливо сближали сцену казни Кочубея с соответствующей сценой „Паризины" Байрона (В. И. Маслов „К. Рылеев", стр. 284). Выше было указано при разборе „Муромских Лесов" Вельтмана на положение Сияны, как любимой пленницы разбойника Турана, единственной, которой он сохраняет верность („Одной лишь неведомой он постоянен!" 5); сходный мотив встречается в отношениях Корсара и Медоры, но возможно также влияние со стороны русских гаремных трагедий (Гирей и Мария). В поэме „Гречанка", написанной под впечатлением греческого восстания, самое сходство темы могло подсказать обычные для Байрона сожаления о былой славе греков (ср. увертюру „Гяура", G. 108 сл.): „Но изменил Грек славе бранной, как серна—робок он в боях, и девы Греции в цепях влачить дни жизни их бесславной в тоске, в слезах обречены в гаремах храбрых чад луны. Погибла слава Аристидов, и Мильтиадов больше нет..." (6). В „Запорожцах" Лизандера (1840) Салгира позой покорности неожиданно напоминает Зюлейку: „Скрестив на персях белоснежных две ручки полные, уста полураскрыв с мольбою нежной, ты—вся огонь, вся — красота, вся — сладострастная мечта!..." (22) (ср. Ab. 182 сл.).

Особое место среди подражаний Байрону занимают незаконченные поэмы Трилунного „Осада Миссолонги", ч. I („Галатея", 1829, ч. V, VII, IX, X) и „Байронова Урна", гл. I („Телескоп" 1832, ч. VIII и „Молва", 1832, ч. IV, 221—23). „Осада Миссолонги" представляет довольно близкое переложение поэмы Байрона „Осада Коринфа", с перенесением действия в обстановку греческого восстания. Герой, знаменитый греческий повстанец Одиссей, выступает здесь, как изменник, под стенами Миссолонги, в войсках Ибрагима-паши. В ночь перед приступом ему является, как Альпу у Байрона, предостерегающее видение: отец, умерший в тюрьме, и жена с младенцем на руках, которые заклинают его покинуть лагерь мусульман. В движении рассказа Трилунный всецело следует за Байроном, за исключением первых трех строф, заключающих обычный „приступ"—описание места действия (ср. примечание автора к строфе IV: „От сей строфы начинается подражание Байрону; приступ.... принадлежит мне..."). Ср., напр., начало поэмы Байрона: „Тлетворной бури бушеванье, Сатурн с губительной косой, опустошитель ратный бой и язвы мрачное дыханье— над Миссолонги протекли: но что ж? бессильною грозою они разрушить не могли ее, хранимую судьбою.... Но если б пролитая кровь с времен, как Греция рабою под игом стонет Мусульман, была изрыгнута землею.... и если б груда сооралась костей, пожатых жертв войною, то пирамида б вознеслась до облак белой головою..." (ср. S. 45—70). Или описание турецкого войска: „...Меж них стоит как ночь Араб, он быстр, как вихрь, хоть силой слаб; но метко бьют стальные стрелы. И Туркоман широкоплеч, пленясь обещанной наградой, покинул хижину и стадо и обнажил тяжелый меч. Там и Татарин сильный, быстрый, смеется он, когда под ним конь из ноздрей бросает

дым, иль из очей отверстых искры!..“ (S. 81—83). Или, описание ночи, предпосланное появлению призрака: „Сияют звезды; рог луны плывет по небу сребровидной.... Вот облака плывут грядой, вот океан шумит волнами, вот стонет старый темный лес, и чистый чудный свод небес усеян светлыми мирами! Кто, зря величье их, простер на землю свой печальный взор, не пожелая окрылиться.... Лишь оклик стражи пред шатром безмолвье ночи нарушает.... Там громко гордый конь проржал.... Вдруг на долине пробужденной песнь полуночная слышна, как тихо бьющая волна: то Мусульманов глас смиренный; как рой пчелиный, собрана рать Мусульман для поклонений...“ (S. 242 сл.). Или, в сцене увещания, где отец обращается к изменнику сыну: „Оставь сей лагерь, брось чалму, иль бог, разгневанный тобою, тебя низринет в вечну тьму!...“ „Высоко облако бежало, и гордый рог луны златой своей презрачной пеленой до половины закрывало. „Услышь мой голос, Одиссей, в последний раз тебя зовущий! Вот облак близ луны бегущий, предтеча гибели твоей. Уж ты добыча вечной ночи. О! возведи ж, преступник, очи в последний раз на свод небес“. Сказал, и руку он вознес, она, как лист сухой, дрожала, они проникли, как стекло, насквозь его руки прозрачной... И облако завесой мрачной почти весь месяц облегло“ (S. 577, 641—652).

Своеобразный замысел поэмы „Байронова Урна“ поясняется в авторском предисловии. „Желая изобразить характер Байрона“, пишет Трилунный, „я вникал в его сочинения и заимствовал из них то, что соответствовало моей цели...“ Поэма „разделена на двадцать глав и заключает в себе до 3.000 стихов“. Полного представления об этом обширном замысле напечатанные отрывки, конечно, не дают. Отрывок в „Молве“ написан лирической прозой, прерываемой стихотворными вставками. Проза заключает описание развалин Рима, созерцаемых „задумчивым англичанином“; стихи в форме лирического монолога передают раздумья этого англичанина. Таким лирическим монологом в стихах является более обширный отрывок, напечатанный в „Телескопе“: это—своеобразное попурри из байроновских мотивов, в более точном переводе или более свободном переложении. Ср., напр., строфу III (на мотив из „Гяура“; ср. G. 937 сл.): „Однообразной жизни шум страшнее бед, мрачнее дум. Счастлив, кто вызвал смерть в бою за честь, за родину свою, или с улыбкой при громах, исчез торжественно в волнах! Но на утесе голом жить и смертью медленной изныть, встречая светлых дней восход над тихой бездной сонных вод... Как бесконечен сей конец! Так иногда полумертвец томится, бьется под землей и чует в гробе скользкий рой над грудью сжатой меж досок!..“ Или строфа IV, на тему прощанья „Чайльд-Гарольда“: „Прощай, мой замок родовой! Уж море стонет под грозой.... Что плачу я, когда о мне никто слезинки не прольет? Я в родине безроден был! Одну могилу в ней любил, и та травою заростет!“ При этом—любопытное примечание автора: „Байрон часто оплакивает безвременную смерть той, которую он любил. Имя ее (равно как и судьба) осталось неизвестно“. Или строфа XI, на тему последней песни „Чайльд Гарольда“: „Бушуй, свободный океан! Ты мне судьбой в отчизну дан. Вотще над бездною твоей блуждают стаи кораблей, их легкий след на миг один браздит чело твоих равнин...“ Или строфы XI—XVI,

пересказывающие увертюру „Гяура": „Доныне цел того курган, кто спас от ига Персиян свою отчизну. Вдалеке белеет он в тени лесов, когда на легком челноке пловцы несутся вдоль брегов.... Там море синее в дали с закатом неба голубым слилось—и в тишине над ним, оставя грот, сам Океан, одетый в утренний туман, любуется зерцалом вод.... Лишь иногда кристалл едва пестрится легким ветерком, зефир играет с мотыльком, или сорвет цветок—и сам по нежным бархатным лугам его разносит аромат..." и т. д.

Поэмы Трилунного стоят в стороне от главного пути развития русской романтической поэмы. С одной стороны, как переделки или переложения байроновских поэм, они приближаются к обширной группе точных или более свободных переводов из Байрона, которыми переполнены сборники стихотворений отдельных авторов, журналы и альманахи двадцатых и тридцатых годов. С другой стороны, они свидетельствуют об интересе к личности Байрона и к романическим событиям его биографии, в свете которой воспринимается его поэтическая исповедь. Такого рода вариации на мотивы из жизни и творчества Байрона известны были в это время и на Западе; напр., „Последняя песня Чайльд Гарольда" Ламартина. К этому типу приближается у нас „Умирающий Бейрон", незаконченная поэма М. Бестужева-Рюмина (отрывок в альм. „Сириус", 1826, стр. 131), в которой перед смертью поэт утешает друзей, собравшихся у его ложа, благочестивыми размышлениями о бессмертии и вдохновляет их бороться за освобождение Греции; или напечатанные в „Сочинениях" Д. Веневитинова (1829) „Четыре отрывка из неконченного пролога: „Смерть Байрона" (стр. 22 сл.). Чисто биографические мотивы развивает „Драматический Отрывок" в белых стихах („Невск. Альм.", 1833, стр. 51), изображающий молодого Байрона и его друзей, переодетых монахами, за одной из знаменитых попоек в Ньюстэде, описанных Матьюсом; или „Байрон в темнице" (Сын Отеч. 1822, ч. 81, стр. 121)—своего рода „Жалоба Тасса", элегия, написанная „по известию, данному некоторыми газетами, о заточении лорда Байрона" (во время волнений в Италии).

Все эти произведения, свидетельствующие об интересе русского общества к личности Байрона и к биографическим основам его поэзии, оставлены здесь в стороне: они не вносят ничего нового в историю литературного жанра „романтической поэмы". Несмотря на повышенный интерес к поэтической личности Байрона, в сознании авторов русских романтических поэм Байрон, как родоначальник нового жанра, был всецело вытеснен Пушкиным и влиял почти всегда через посредство „южных поэм" (и „Чернеца" Козлова). Только с появлением Лермонтова в русской поэзии открывается новый источник непосредственного общения с Байроном: общения более подлинного, чем в пушкинскую эпоху, поскольку по основным особенностям своей художественной личности Лермонтов подошел к английскому поэту гораздо более близко, чем кто бы то ни было из его русских предшественников.

V.

Журнальные отзывы.

Журнальные статьи и рецензии, в особенности — относящиеся к годам усиленной работы в области нового литературного жанра (1825 — 1828 — 1832 гг.), дают наглядную картину отношения критики к ближайшим соратникам Пушкина и его второстепенным или третьестепенным подражателям. И здесь библиографические указатели ограничиваются „вершинами": кроме Пушкина материал современных критических отзывов собран полностью только для поэм Баратынского (Акад. изд. т. II) и Козлова (К. Труш, „Очерк литературной деятельности И. И. Козлова", 1899). Но обсуждение в журналах произведений второстепенных подражателей Пушкина заслуживает также внимания: оно не только определяет судьбу литетурного жанра романтической поэмы в оценке современников и потомства, но бросает свет и на более общие проблемы литературного жанра, его тематики и композиции,—не в меньшей степени, чем отзывы о поэмах Пушкина, приведенные выше.

„Южные поэмы" Пушкина, как видно из предыдущего, за немногими исключениями (М. Дмитриев, Олин) были встречены критикой с большим сочувствием: споры между журналами касались не столько художественных достоинств самих поэм, сколько вопросов теоретических, вызванных появлением „байронического" жанра. Таким единодушным сочувствием был встречен только „Чернец" Козлова (1825), чему отчасти способствовала и личная судьба слепого поэта. Уже „Эда" Баратынского (1826) вызвала литературные споры: однако, во всяком случае, она имела на своей стороне всех сочувствующих новому течению в поэзии; то же относится к первой поэме Подолинского „Див и Пери" (1827), оригинальной по теме и по метрической форме. Различные фазы дальнейшего отношения литературной критики к Баратынскому достаточно хорошо известны (ср. Ак. изд. т. II); „Борский" Подолинского (1829) встретил уже решительные возражения (ср. в особенности—статью Надеждина в „Вестн. Евр." 1829, № 6, стр. 143 сл.), а „Нищий" (1830) был осужден единодушно, как подражание Жуковскому; очень слабый успех имела также „Безумная" Козлова (1830). Массовая продукция 1828—1832 гг. вызывает отпор со стороны встревоженной критики; особенно резкое осуждение встречают подражания Пушкину — „Киргизский Пленник" Муравьева, „Пещера Кудеяра" Степанова, „Разбойник" и „Могила на берегах Маджоре" П. Машкова, а также поэмы, помещенные в „Опытах" Ал. Шишкова 2-го („Лонской" и „Ермак"). За эти годы были встречены общим сочувствием только „Хиосский Сирота" П. Ободовского (1828)—по мотивам благотворительности и патриотизма, и „Селам" Ознобишина (1830) — как изящная туалетная безделушка: ботаника, предназначенная для дам. Некоторые надежды возбудил Фед. Алексеев поэмой „Чека" (1828) (см. рецензии „Сев. Пчелы" и „Моск. Телегр.")—может быть, потому, что выбрал тему из отечественной истории и не обнаружил явного подражания „южным поэмам" Пушкина. Но уже Вельтман, выступив-

ший с „Беглецом“ (1831), не имел никакого успеха, несмотря на „чувство и хороший язык“, и у рецензента „Сев. Пчелы“, настроенного вполне благожелательно, остается впечатление, что „нового в сей повести нет, все приключения мы читывали уже во множестве других повестей“, „новых картин и положений также не находим в сей повести“, „нет сильных новых мыслей“ и т. п. (1831, № 95). Через три года рецензент „Молвы“ в запоздалой рецензии о „Ссыльном“ П. Иноземцова (1833), „об этой книжке в свою очередь тоже очень запоздавшей“, подведет итог совершившегося в настроении современников перелома: „Было время, когда так называемые Романтические Поэмки писались, читались и благополучно сходили с рук... То было золотое время — уже не воротить его!..“ „Разбирать в этой Повести нечего: это новая погудка на старый лад...“ („Молва“ 1834, т. VIII, стр. 107—08).

Отзывы современников дают возможность проследить процесс, происходящий не только в самой литературе, но в сознании читателей: превращение жанровых особенностей пушкинской поэмы в известную систему литературных шаблонов. Уже Н. Раевский, широко начитанный в поэзии Запада и потому достаточно независимый в своих суждениях о русском „романтизме“, отмечает первые признаки шаблонизации нового жанра—в творчестве ближайших соратников Пушкина. „Твой „Кавказский Пленник“—произведение плохое—открыл путь, на котором посредственность встретит камень преткновения“, так пишет он Пушкину 10 мая 1825 г. „Я не поклонник длинных поэм, но произведения отрывочного характера требуют всей роскоши поэзии—сильно задуманного характера и положения. „Войнаровский“ — произведение мозаичное, составленное из отрывков из Байрона и Пушкина, которые притом соединены не очень-то обдуманно. Не требую от него соблюдения местных красок. Автор—умный малый, но не поэт. Больше достоинств в отрывках из „Наливайка“. В „Чернеце“ есть настоящее чувство, есть наблюдательность (чуть было не сказал: знание сердца человеческого), счастливая и хорошо выполненная задача, есть, наконец, чистый слог и истинная поэзия, пока Козлов говорит сам от себя, но зачем это он вздумал рамками своей поэмы пародировать „Гяура“ и окончил ее длинною парафразою одного места из „Мармиона“? Он подражал, и иногда очень счастливо, твоей манере быстрого рассказа и оборотам речи Жуковского. Он, должно быть, знает по английски и изучал Кольриджа“ (Л. Майков, „Пушкин“, стр. 146, там же французский оригинал—144).

Интересно, что „Сын Отечества“ еще в 1823 г., непосредственно после появления „Кавказского Пленника“ и „Шильонского Узника“, предсказывал развитие на русской почве подражательной формы байронической поэмы: „В поэзии видели мы два прекрасные явления: „Казказский Пленник“ А. Пушкина и „Шильонский Узник“ Жуковского утешили нас, как свежие родники в пустой знойной степи.... Теперь должно будет еще выдержать натиск легиона узников и пленников, которые непременно станут под знамена Байрона и Пушкина“ (ч. 83, стр. 11—12, „Письма на Кавказ“). В 1825 г. „Московский Телеграф“ уже обсуждает вопрос о влиянии Пушкина на современников и называет имена поэтов пушкинской школы: „Сильное дей-

ствие поэзии Пушкина на современников доказывает, что истинное дарование очаровательно и недостижимо для других, неравных силами. Кто не подражает Пушкину, и кто сравнялся с ним из подражателей, хотя большая часть новых стихотворений отделываются явно по образцам Пушкина" („Обозрение русской литературы в 1824 г.", стр. 85—86, ч. I) Среди этих подражателей Пушкина обозрение выделяет „гг. Языкова, Тютчева и Шишкова", которые „подают прекрасную надежду" (86). В „Восточной Лютне" Шишкова автор усматривает „неслыханные подражания Пушкину и хорошие стихи" (86, прим.).

В 1829 году по поводу поэмы Ф. Алексеева „Чека", „Московский Телеграф" возвращается к вопросу о подражателях Пушкина. В числе последних названы — Баратынский, Подолинский, Плетнев, Языков, Шишков; однако, основной вопрос, волнующий рецензента,—об авторах романтических поэм: „Мы назвали новых поэтов наших последователями Пушкина и скажем, что имя это принадлежит им по многому. Писать стихи выучил их Пушкин; кроме того он первый явился у нас представителем романтических поэм Байрона, и увлек собою всех. Только в последних сочинениях Баратынского является самобытность и отступление от форм и стихов Пушкина.." (1829, ч. XXVI, стр. 78). Вслед за этим дается характеристика художественных особенностей пушкинской поэмы, снисходительная по отношению к самому Пушкину, полемическая по отношению к подражателям, возводящим в правило „недостатки" юношеских произведений великого поэта: „Принимая размер стихов Пушкина, поэты наши принимали и тот дух, те формы мыслей, коими доныне ознаменовались все его поэмы. От сего главные недостатки: однообразие духа, в каком изображаются герои поэм; забвение форм, под коими должна бы являться национальность и частность героев и героинь. Прибавим к этому неполноту плана, слабую завязку, на которой обыкновенно держатся новые поэмы, оставление в тенях многих частей и отделку только некоторых, от чего поэма бывает только рядом картин, часто худо связанных; к этому ведет и самое деление поэмы на книги, а книг или глав на строфы и куплеты. Заметим, что Пушкин с каждою поэмой удаляется от таких недостатков: Цыганы его были уже весьма чужды их, а Мазепа, как говорят, есть творение, полное новой жизни и совершенной самобытности..."

Если так относился к подражателям „Московский Телеграф", журнал „романтический", то в „Вестнике Европы" или в „Телескопе" представители нового жанра могли расчитывать только на осуждение. Статья Н. Надеждина о „Борском" Подолинского (1829, ч. II, стр. 143 сл.), напечатанная одновременно с знаменитым разбором „Полтавы" (1829, ч. II—III), открывает враждебные действия. Она заключает подробный разбор романтической поэмы с полемическим обозначением почти всех существенных жанровых признаков. Статья открывается ироническим приветствием: „Еще новые роды на нашем Парнасе: еще новая романтическая поемка! — От всего сердца поздравляем русскую Поэзию! Ее эпическое богатство приумножается беспрестанно; оно растет не по дням, а по часам!..." Критик указывает на смешение жанров, строгого разграничения которых требовала классическая поэтика: „Борский есть романтическая поемка! Так

по крайней мере предполагаем мы называть все подобные поетические произведения, в коих самовластие гения посмеевается всем доселе существовавшим размежеваниям поетического мира. Несмотря на смешение всех родов поезии, составляющее отличительный характер таковых поемок, нельзя однако же не различить, что во всех рассказ составляет канву, изузориваемую лирическими цветами и драматическими картинами. Ето дает им рельеф епический!..“ Конечно, делается указание на отрывочность композиции: „Как неудачно состеганы кусочки, из которых сшита сия поемка: рука художника не умела даже прикрыть швов, которые везде в глаза мечутся“. Насмешки вызывает попытка поэта-романтика передать в своей поэме „местный колорит“: герои „одеваются в маскарадные костюмы, представляющие уродливое смешение етнографических и хронологических противоречий“. Эстетическое единодержавие героя встречает осуждение и рассматривается, как неуменье поэта описывать характеры: „Владимир есть единственный герой, или лучше—единственное живое лицо поемы: ибо все прочие суть восковые фигуры...“ Наконец, особенное негодование критика вызывает романтическая фабула, обычная для нового жанра, стремление поэтов романтической школы к мелодраматическим эффектам всякаго рода. „То ли теперь в наших поемках?.. Нет ни одной из них, которая бы не гремела проклятиями, не корчилась судорогами, не заговаривалась во сне и на яву, и кончилась бы не смертоубийством. Подрать морозом по коже, взбить дыбом волосы на закружившейся голове, облить сердце смертельным холодом, одним словом—бросить и тело и душу в лихорадку... Вот обыкновенный эффект, до которого добиваются настоящие наши поеты. Душегубство есть любимая тема нынешней поезии, разыгрываемая в бесчисленных вариациях: резанья, стрелянья, утопле'нничества, давки, замороженияet sic in infinitum!...“ Мелодраматическим эффектам фабулы Надеждин, как следовало ожидать, противопоставляет благородное спокойствие и условное величие традиционных сюжетов классической эпопеи: „Не могло ли бы с избытком заменить всю ету романтическую стукотню и резню — существенное достоинство и величие изображаемых предметов, наставительная знаменательность драпировки, не ослепительная для умственного взора светлость мыслей, не удушительная теплота ощущений?..“

Полемическая статья Надеждина, как это часто бывает в подобной полемике, заостряет проблему нового литературного жанра, выдвигая в полемическом освещении все существенные жанровые признаки: круг поэтических тем, традиционных для романтической поэмы, и установившиеся приемы их композиционной обработки. В том и другом отношении журнальная критика дает нам богатый осведомительный материал.

Особенности романической фабулы переходят в русскую романтическую поэму от Байрона и Пушкина. Обвинения Надеждина в „сей поэтической кровожадности, составляющей отличительную черту нашего литературного века“, относятся в равной мере и к „восточным“ и к „южным“ поэмам. Правда, у Пушкина, по сравнению с Байроном, мы отметили ослабление мелодраматических мотивов и внешних осложнений и эффектов романической фабулы. Подражатели Пушкина

в этом отношении скорее приближаются к Байрону—вернее к тому, как Байрон воспринимался рядовым читателем. В особенности изобилует мелодраматическими мотивами группа „семейных драм с кровавой развязкой", возникшая под влиянием „Цыган" и „Чернеца", а также многочисленные „разбойничьи" поэмы. Надеждину пришлось повторить свои поучения Подолинскому по поводу „Нищего": „Содержание—если можно назвать его содержанием—заимствовано из обширного Архива уголовных дел, составляющего ныне, по несчастью, единственную сокровищницу поетических вымыслов... Предметом Борского было—женоубийство.... Поет.... изображает ныне горшее преступление—братоубийство!" (В. Евр. 1830, II, 151). По поводу „Нищего" осуждения были единодушны; рецензент „Московского Вестника" восклицает: „Нет! гораздо лучше сделал бы Автор, если бы, послушавшись совета Вестника Европы, оставил эти страшные преступления на суд гражданский" (1830, ч. II, 259).

Интересные замечания о причинах тяготения современной поэзии к романическим темам высказывает критик „Сев. Пчелы". По поводу „Муромских Лéсов" Вельтмана он пишет: „Мы чувствуем, что вседневные происшествия обыкновенной жизни недостаточны для Поэзии; что тогда она не могла бы никого занимать собой.... Чувствуя, что Поэзия слишком возвышенна для изображения людей и дел вседневных, мы, однако, не умеем или не в состоянии вознестись над обыкновенным порядком вещей и смешиваем то, что выше сего порядка, с тем, что нарушает оный. Вот источник всех этих, так часто повторяющихся рассказов о слабостях и пороках, о нарушении чистоты нравственной, супружеской, о соблазнителях и соблазненных, об убийствах и разбойниках... Поэт, которого превосходное дарование соблазнило и сотерников с талантом, теперь вызывает их своим примером на труды возвышеннейшие. Посмотрим, с такой ли готовностью пойдут они вслед за Борисом Годуновым, как понеслись вереницей за Кавказским Пленником" (1831, № 134). Умея понять соблазнительность романической фабулы, приоткрывающей путь в мир поэтически-необычного, критик „Сев. Пчелы" протестует, однако, как и другие современники, против модных „уголовных" тем. Он пишет по поводу „Разбойника" М. Покровского: „Не менее странны и те господа сочинители которые описывают убийство просто, как убийство, со всеми его ужасами, представляя оные со стороны гражданской их важности. Подобная Поэма есть ничто иное, как стихами написанный допрос, взятый с разбойника при производстве дела уголовным порядком" (1830, № 57).

Обратила на себя внимание критики немотивированность кровавой развязки в целом ряде поэм, принадлежаших к группе семейных драм. „Литературная Газета" называет „катастрофу" в „Борском"— „годной разве для модных французских пародий, какова Le lendemain du dernier jour d'un condamné" (1830, т. I, 152). Изложение содержания „Отшельника" Кобылина в рецензии „Северной Пчелы" представляет остроумную пародию на различные „внезапности", совершающиеся в этой поэме. „Однажды в лесу.... поджидая свою Людмилу, он (герой) слышит: „Клянись, Людмила, здесь пред небом на век злодея позабыть, меня, мой друг, клянись любить", бросается на голос и уби-

вает бог знает кого; это не известно ни ему, ни автору, ни даже Рецензенту. Убийца поселился в лесу. Через несколько времени он встречает какого то несчастного плачущего путника: „Казалось, предо мной черты тиранна всех моих страданий". Что долго думать! Хватает ружье—хлоп!—и делу конец! Спустя после, он слышит в лесу песенку, подбегает к певице, в бок—и баста! Оказывается, что плачущий путник был брат отшельника, а певица—Людмила!" (1831, № 183).

Вопрос о „разбойничьих" мотивах является предметом особого внимания. Виновником модного увлечения критика считает Пушкина. „С тех пор, как Пушкин", пишет „Сев. Пчела", „бессмертными стихами описал страдания одного из душегубцев, сколько разбойников явилось в литературе!.." (1830, № 57). „Утешительно видеть, по крайней мере", пишет через некоторое время та же газета, „что пошлые повести о разбойниках и убийцах, обуявшие было лучших Писателей наших, перешли теперь к литературной черни, как изношенное платье щеголихи переходит к служанке" (1831, № 183). Условность литературного мотива подчеркивает „Моск. Телегр." в иронической рецензии на „Пещеру Кудеяра": „Разбойники совсем перевелись теперь у нас в России; в самых Муромских Лесах не сыщете ни одного перышка Соловья разбойника. Являются кое где воришки, по большим дорогам и в городах, и те не избегают орлиного взора Капитанов-Исправников и городской полиции. Но в поэзии нашей, напротив, разбойников гибель; то и дело раздаются крики читателей: Разбой! разбой! Бедная критика не успевает управиться с одной поэмою, как в другой уже пьет и поет новая шайка..." (М. Тел. 1828 г. ч. XXX, 347).

Условному мелодраматизму традиционной романической фабулы противопоставляется необходимость соблюдения исторической правды в поэтическом вымысле и обстановке действия: в этом — один из возможных выводов из романтического лозунга „местного" или „исторического" колорита, в тех случаях, когда это требование не ограничивается внешней и условной экзотической декоративностью. „Сев. Пчела" пишет в сочувственной рецензии на поэму „Чека": автор „хорошо сделал, взяв предмет из отечественной истории.... это — гораздо благоразумнее, нежели поступают другие, воспевающие ужасными стихами каких то мечтательных и для них ужасных разбойников..." (1829, № 46). Гораздо строже с той же точки зрения относится к этой поэме „Моск. Телегр.", несмотря на благожелательный общий тон рецензии: „В поэме г-на Алексеева мы не видим Чеки; этот казак походит на известных романических разбойников, мечтает о славе, о свободе; не видим и товарищей его, ни быта казацкого, ни истинной картины событий. Переменив имена, можете перенесть действие поэмы на берега Твида, Рейна, По, и ни мало не потерпит от этого поэма, так как Кавказский Пленник мог быть русский, англичанин и француз..." (1828. XXVI. 80). Тот же упрек должен выслушать затем и автор „Дорошенка": „Вся поэма состоит из исповеди, которую доверяет в Крыму, монаху, какой то умирающий неистовый человек, ренегат, злодей, и это — говорят нам — Дорошенко! Извините! Дорошенко не мог ни думать, ни говорить так, ни умирать в Крыму. Открыть ли тайну? Поэт не создал своего Дорошенка: он прочитал Байронова Гяура, и явился Дорошенко" (1830, XXXVII, 531). Мы приводили уже

сходный отзыв „Телескопа“ о „Муромских Лесах“ Вельтмана: „Сцена действия убрана слишком не по Русски, à la Radcliffe; и пещера Муромских разбойников своими высокими сводами и длинными переходами сбивается на подземелье Мадзини...“ (1831, ч. III, 382). Такое же обвинение пришлось услышать от „Телескопа“ и Козлову по поводу „Безумной“: „Поэт вздумал вставить свою картину в рамки Русского ландшафта, под наше родное суровое небо, и написал ее — совершенно чужими красками. Кто узнает в Безумной подмосковскую поселянку?...“ (1831, ч. I, 117). Впрочем, внешняя экзотика характерных бытовых признаков, колоритных местных слов и этнографических примечаний к ним, по образцу Байрона и Пушкина, уже не удовлетворяет поклонников исторического и этнографического реализма; так, Московский Вестник“ иронизирует над наивными попытками в этом направлении в „Кирг. Пл.“ Муравьева: „Кроме калмыцких слов, как напр., язюрень (невольник), калыма (невеста), и презабавного стиха в калмыцком роде: „Как каракуй-руки резвились“, т. е. дикие козы, встретите много русских выражений едва ли не в том же роде...“ (1828, ч. X, 170).

С другой стороны, распространение, под влиянием „Евгения Онегина“ и „Домика в Коломне“, нового литературного жанра — реалистической стихотворной повести, с комическим изображением повседневности и бытовых мелочей, со стремлением к разговорному языку — в словаре, фразеологии, интонациях и т. д., в связи с аналогичными устремлениями т. н. „натуральной школы“ в области повествовательной прозы, должны были отразиться в начале тридцатых годов на отношении к условностям романической фабулы поэмы во вкусе Байрона, окруженной атмосферой поэтически-необычного и возвышенно-таинственного. Уже в 1831 г. „Сын Отечества“ печатает начало комической поэмы („Отрывок из безымянной повести“ NN.), сознательно отталкивающейся от установленных шаблонов романтической фабулы и выдвигающей „низкие темы“ прозаиков натуральной школы: „Я вам, читатель, опишу не баснословного героя, не Чернеца, не Громобоя, не Чайльд-Гарольда, не Пашу, не мор, не бунты, не сраженья, и не дела нетопыря: а передам вам приключенья, и замечания и мненья — коллежского секретаря...“ (С. О. 1831, XIX, 111).

Вопрос о композиции романтической поэмы продолжает оставаться предметом споров. Как и в начале, при появлении „южных поэм“, литературные староверы недоумевают, к какому жанру отнести необычную для русской поэзии композиционную форму. Так, „Сын Отечества“, перечисляя литературные новинки 1830 года, „Нищего“ Подолинского, „Безумную“ Козлова и — рядом с ними — „Бесприютную“ П. Максимовича, высказывает боязливое сомнение: „Все три Повести писаны стихами; но должно ли их назвать Поэмами? Не могу решить до тех пор, пока наши критики не покажут так, чтобы ничего нельзя было сказать в опровержение, чем отличается Повесть от Поэмы — разумеется не героической ..“ (1830, XV, 293). „Сев. Пчела“, газета Булгарина, в соответствии с кругом литературных интересов своего издателя, естественно выдвигает вопрос об особенностях поэмы, как повествовательного жанра. Констатируя в современной литературе, как стихотворной, так и прозаической, господство „повествовательного

рода сочинений", рецензент „Муромских Лесов" Вельтмана (— в —) отдает прозаическим романам и повестям преимущество в „искусстве изобретения": „Наши стихотворцы немногим разнятся между собой: чиноначалие между ними определяется одним искусством изложения, одним уменьем писать стихи, более или менее гладкие и легкие.. Рассказ приятный заставляет нас забывать маловажность рассказываемого.... Если, сверх того, они подарят нас двумя-тремя блестящими описаниями, то мы довольны и предовольны: все требования наши удовлетворены..." (1831, № 134). Кроме „бедности вымысла в основном происшествии Повести", рецензент подчеркивает „недостаток характеров, оригинально изобретенных, верно изображенных, вполне развитых. Это есть слабая сторона не одного г. Вельтмана, но и большей части наших Поэтов" (№ 136). В заключение он высказывает сомнение, можно ли называть „повестью в стихах" — „произведение, в котором почти ничего нет повествовательного, и которое состоит из разговоров?.." Вывод, на этот раз, совпадает с замечаниями „Сына Отечества": „Разделение поэзии на лирическую, эпическую и драматическую не есть произвольное, выдуманное каким нибудь классическим критиком на муку и на беду Поэтам; а потому, кто смешивает и перепутывает сии роды один с другим, тот не может оправдаться никакой романтической свободой" (№ 136). Недостаточную отчетливость в повествовании усматривает и „Моск. Тел." в „Безумной" Козлова: „Автор пишет поэму, поневоле вставляет постороннее: северное сияние, вступление, описанья, и за всем тем недостает ни содержания, ни его самого..." (1831, ч. XXXVII, 102). Разрушение художественного единства самостоятельными описательными отрывками выдвигается также „Моск. Вестн." по поводу поэмы Подолинского „Див и Пери" (1827, ч. IV, 277): у рецензента возникает опасение, „чтобы роскошь описаний не заменила у наших стихотворцев истинной силы чувствований и мыслей; живописцы, щеголявшие яркостью красок, редко отличались точностью рисунка..."

Вообще, отсутствие простого и привычно-гармоничного единства, отрывочность и вершинность, поразившая современников в поэмах Пушкина и Байрона, неоднократно ставится в вину подражателям Пушкина. Рецензент „Сына Отечества" в статье о „Полтаве" усматривает в этом композиционном приеме не только характерный жанровый признак, но своеобразный новый шаблон, который в руках подражателей грозит сделаться таким же однообразным, как старая схема: „После Байрона все почти поэты стали таким образом писать свои поэмы, или повести, называемые поэмами. Что же из этого выходит? Так, как прежде скучно было единовременное разделение поэм на песни и эпохи, как утомительны были эти олицетворения, приступы с восклицанием п о ю, описания битв и родословные, так ныне скучны и единообразны все эти кучи отрывков, которые, как отломки различных сосудов, и драгоценных и самых обыкновенных, представляются нам в одном мешке, под именем поэм! От единообразия в формах и приемах все новые поэмы кажутся похожими одна на другую, как запас фраков или жилетов одного покроя..." (1829, ч. 125, № 15).

Указания на „отрывочность" возвращаются в рецензиях неоднократно. Так, „Моск. Вестн." пишет об „Андрее Переяславском"

А. Бестужева: „Содержание.... очень несвязно: это просто — ряд неясных картин, нескладно приклеенных одна к другой“ (1828, ч. IX, 299). И в конце разбора: „В Андр. П. иногда приметен пиитический талант, но чаще отсутствует связь логическая“ (304). В рецензии на „Опыты“ А. Шишкова „М. Тел.“ отмечает: „Повесть Ермак состоит из десяти отрывистых описаний, вероятно, потому, что Цыганы Пушкина так написаны. Но у Пушкина Цыганы составляют прекрасное целое; у г-на Шишкова не только отрывки не представляют ничего связного, но в них не видите ни Ермака, ни человека...“ (1828, ч. XXI, 376). Так же иронически отмечает „Сев. Пчела“ „подражания Пушкину“ в сборнике Шишкова: „отрывки из поэмы: Лонской, и повесть: Ермак, напасанная отрывками“ (1828, № 134). В неодобрительной рецензии на поэму бар. Розена „Дева семи ангелов“ рецензент „Галатеи“ обращает внимание на неожиданный перерыв повествования: „За сим следует романтический переход“, пишет он, „сочинитель прямо переводит свою Героиню в тюрьму“ (1829, ч. V, 189).

Ироническое отношение критики вызывают „отрывки“ в журналах и альманахах. Сравнительно добродушно замечание „Сев. Пчелы“ об альманахе „Полярная Звезда на 1825 г.“: „Отрывки из пяти новых, не переводных поэм (всех отрывков из Поэм в нынешней Полярной Звезде — девять) доказывают, что никогда еще стихотворная часть Полярной Звезды не была там богата не числом, а достоинством“ (1825, № 40). Более резкий отзыв помещен там же о „Сев. Цветах на 1830 г.“: „Разбирать все стихотворения, из коих большая часть урывки и отрывки, невозможно, за недостатком места, и чтоб не наскучить читателю единообразными фразами...“ (1830, № 5). По поводу драматической переделки В. Олина „Корсер“ (1827), „заимствованной из английской поэмы лорда Бейрона“, „Московский Телеграф“ делает выпад против неспособных подражателей, которые, „облекшись в броню Романтизма, обирают кругом Байрона, склеивают каррикатурные стишки, по подобию звучных стихов Пушкина или Баратынского, и потом швыряют в читателей романтической поэмой, трагедией, драмой! Большею частью сии творенья ограничиваются у нас отрывками, которые мелькают в журналах, а преимущественно в альманахах. Оно и легче: будет, не будет что нибудь полное, а между тем творец небывалого творенья имеет случай описать восхождение или захожденье солнца, чьи нибудь мечты, свои мысли о чем нибудь, какую нибудь ссору, драку, и в несвязности отрывка сослаться, что поэма еще не кончена...“ (1828, ч. XX, стр. 225). В качестве пародии на популярные альманахи двадцатых годов „Московский Телеграф“ печатает „Отрывки из нового Альманаха: Литературное Зеркало“ (1830 г., ч. XXXI, „Новый Живописец общества и литературы“, № 2, стр. 26 сл.). В предисловии сообщается: „Наша Русская Литература доныне состоит из отрывков; по крайней мере, главное содержание оной составляют отрывки литературы французской, немецкой, английской и пр. и пр. Сочинения новых наших поэтов (не говоря о немногих исключениях), суть сборники отрывков из Байрона, Гете, Ламартина, Делавиня, Шиллера и пр. Мы любим журналы и Альманахи, не потому ли, что это сборники отрывков? Наконец, без всяких фигур, наша словесность завалена отрывками

из поэм, комедий, опер, трагедий, драм, которые вполне не существуют и никогда не будут существовать..." Уже в первом номере пародийного альманаха напечатан „Отрывок из поэмы: Курбский" (стр. 31), приведенный выше (ср. стр. 283).

Обширный материал может быть извлечен из журнальных рецензий конца двадцатых и начала тридцатых годов по вопросу о превращении жанровых особенностей „южных поэм" в однообразный литературный шаблон. По поводу „Кирг. Пл." Муравьва, одного из самых близких подражаний „учителю", „Моск. Телегр." дает как бы общую схему отношения молодых поэтов к вдохновившему их источнику. „Начитавшись сочинений Пушкина, затвердивши множество стихов его, поэты берутся за перья, придумывают что нибудь похожее на сюжеты Пушкина и—далее не умеют и не смеют итти. Выбравши героя, похожего на лицо уже представленное Пушкиным, они замечают, каким образом Пушкин представил это лицо, а потом своего героя представляют также. Далее рассматривают они, как расположены части поэм Пушкина, как разделяются у него строфы, где вводятся песни, как рифмуют стихи его, принимаются сколь возможно ближе копировать все ими замеченное, и — публика получает поэму! Так, кажется, составлен Евгений Вельский, Любовь в тюрьме, Ермак, etc. etc.". И горячий защитник романтических доктрин восклицает с горечью: „Неужели Пушкину не должно было писать легкими, прелестными стихами не надобно было вводить романтической поэмы в Русскую Литературу, боясь, что за ним потащится длинный ряд копеистов литературных" (Моск. Телегр., 1828, ч. XXI, стр. 516—17).

Сообщая читателям о появлении новой романтической поэмы, „Гребенского Казака" А. Шидловского, рецензент „Сев. Пчелы" изображает психологические условия распространения романтической моды: „Сколько есть теперь у нас на Руси молодых людей с горячей головой, со способностями более или менее ограниченными, сколько есть юношей, одаренных музыкальным слухом и досугом, которые, пленяясь звучными стихами Пушкина, Козлова и Подолинского, и славою их, сознавая в себе любовь к Поэзии, может быть и прямую, за поэтическое дарование, начинают писать и печатать, Аллах ведает, что!... По всему видно, что автор „Гребенского Казака", начитавшись Кавк. Пл. и Поэтов школы Пушкина при подошве самых Кавказов, бродя по живописным берегам Тавриды, и имея досуг, написали... не умеем пересказать читателям, что написал Автор Гребенского Казака..." (С. Пч. 1831, № 243 — 44). Тот же журнал дает дружеский совет подающему надежды молодому автору поэмы „Чека" Алексееву „не увлекаться в подражание и хорошим отечественным Поэтам (что несколька заметно в Г. Алексееве), как то: Пушкину и Баратынскому" (С. Пч. 1829, № 46). Еще более суровый совет пришлось прочесть в „Галатее" самому Подолинскому по поводу „Нищего": „Мы попросили бы его не увлекаться духом времени, оставить предметы, которые начинают уже надоедать читателям". Высказывается пожелание, чтобы Подолинский „подарил нас образцовым переводом, который верно пережил бы все маленькие Русские поэмы, сшитые по выкройке Байроновых поэм..." (1830, ч. XIII, стр. 123).

Для Ореста Сомова подражания Пушкину являются невольными пародиями: „Кстати о пародиях: в прошлом году досталось от них не одному покойнику Виргилию, но и живому Пушкину; ибо как назвать, если не пародиями поэм Пушкина, следующие стихотворные произведения: Евгений Вельский, Признание на тридцатом году жизни, Киргизский Пленник, Любовь в тюрьме, Разбойник и пр. и пр.? Назвав их подражаниями, не выразишь настоящего качества сих песнопений, ибо в них часто пародированы стихи Пушкина: т. е. или исковерканы, или взяты целиком и вставлены не у места. Но пусть бы это были чистые пародии: тогда, встретя в новом, юмористическом виде мечты и чувствования поэта, может быть, посмеялись бы и мы, и сам Пушкин, а то совсем не в шутку так называемые подражатели его без зазрения совести живятся его вымыслами, описаниями, созданными им характерами и собственными его стихами. Вся разница в этих подражаниях та, что один лучше, другой хуже пишет стихи, один следит за Пушкиным издали, другой без отдыха гонится за ним по пятам. Не ужели подражание может до того затмевать ум и понятие, что показывает чужое своим?“ („Обзор Российской Словесности за 1828 г.“ в „Сев. Цвет. на 1829 г.“, стр. 53—54).

Неподдельное раздражение звучит в рецензии „Русского Инвалида“ на „Бесприютную“ Прова Максимовича: „Часто самые прекрасные вещи бывают причиною великих зол. В пример сему прелестные произведения нашего славного поэта А. С. Пушкина: они породили толпу несчастных подражателей или, правильнее сказать, смертных охотников писать, и на беду нашу—стихами. Как врачи угощают больных своих горькими микстурами, давая через час или через два по ложке: так бесприютные стихотворцы начали подчевать нас повестями в стихах и поэмами. Что месяц, то новая книжечка; что неделя, то новейшее произведение. Музы их так плодовиты! Нищий г. Николая Фомина собрал с публики милостыню; Разбойник Петра Машкова, безжалостно убивая время своих читателей, выучил нас долготерпению. Каждая из сих жалких книжек приправлена стихами Жуковского, Пушкина, Баратынского, перифразированными и изуродованными..“ („Литер. Прибавл. к Русск. Инв.“ 1831, 113).

Разбор отдельных подражательных поэм обычно устанавливает их зависимость от пушкинских образцов в шаблонных мотивах и композиционных приемах. Так, в особенности, в „Кирг. Пл.“ Муравьева. „Сев. Пчела“ встречает нового „Пленника“ ироническим приветствием: „Давно ли мы извещали нашу публику о появлении Белой Шали, вытканной (хотя и не на одном станке) в подражание Черной Шали? Давно ли выступил на белый свет Евгений Вельский, тезка Евгения Онегина, и был встречен по платью, а провожен по уму? Вот еще Киргизский Пленник, которому век бы не бывать в плену у Киргизцев, если бы Кавк. Пл. не попался в кандалы к Горцам—и в переделку к рифмотворцам...“ (1828, № 94). Критик „Моск. Вестн.“ вскрывает в поэме Муравьева шаблонные композиционные мотивы: „Повесть также начинается описанием Киргизов; есть и песня Киргизская; есть битва с Казаками; есть Пленник Федор; есть и воспоминания; есть Киргизка; есть любовь... все так: но конец—не тот. Русский не любил Черкешенки; Федор влюбился в Баяну; они убежали оба—и веселым пиром

да за свадебку" (1828, ч. X, 170). Сходный отзыв читаем в „Моск. Телеграфе": „Все точно так, как у Пушкина—так же сидят, говорят и поют песню Киргизы, как Черкесы; так же Пленник горюет; так же видится и объясняется с девой и пр. и пр.". И он остроумно отмечает: „Федор говорит Киргизке: „О, д е в а г о р!" забыв, что Киргизы живут в степи" (1828, т. XI, 520). О другом „Пленнике"—Родивановского—повторяются почти те же замечания: „Г. Родивановский, прельщенный красотами творений славного нашего поэта А. С. Пушкина, а в особенности его поэмой Кавк. Пл., решился произвести нечто подобное.... Тут, вместо Черкешенки, вы найдете юную Гречанку, п р е к р а с н у ю п о д р у г у Русского, и довольное число подобных похищений, как из Пушкина, так и из других Поэтов...". „Герой „п о м ч а л с я к б е р е г а м Д у н а я „сражаться с врагами отечества, и без сомнения попал в плен, ибо без того не был бы пленником, и нового Пленника не было бы на нашем Парнасе..." „...Сюжет, конечно, самый не новый и не затейливый..." („Сев. Пч." 1832, № 166).

Из группы „Кавк. Пл." одновременно с поэмой Муравьева появилась „Пещера Кудеяра" Степанова (1828). Отрывки из обширной рецензии „Московского Телеграфа" приведены были выше; здесь интересно отметить воспроизведенную рецензентом шаблонную схему развития традиционного сюжета: „Ночь; Волга уснула; тихо: плывут разбойники и (как без песни?) поют песню разбойническую; ведут пленника: „Давно ли жизнью молодой он расцветал в стране одной...". В эпилоге „поэт описывает, как он сам бродил по берегам Волги и думал о Кудеяре. Нельзя же этого не описать: так Пушкин оканчивает Бахч. Фонт." (1828, ч. XXIV, 348). В том же „Моск. Телегр." указываются источники „Разбойника" П. Машкова, относящегося все к тому же 1828 г.: „Поэма Машкова взята отчасти из „Бр. Разб.", отчасти из „Кавк. Пл.". Разбойники — таков обычай—поют песню, как Черкесы: разговоры и описание того, что видит п л е н н и к (стр. 12, 13) списаны у Пушкина" (1828, ч. XXI, 521). Поэма того же П. Машкова „Могила на берегах Маджоре" вызывает столь же справедливое замечание „Сев. Пчелы": „Автор, к сожалению, слишком рабски подражает некоторым современным Русским Поэтам, и где прямо у них не выписывает, там подражает не очень счастливо .." (1828, № 114). „Моск. Телегр." более точно указывает своеобразное применение композиционных мотивов пушкинских поэм, отмеченное нами в своем месте: „Забавно, что сказанное Пушкиным о Марии, о забавах жен Гирея, об утоплении Черкешенки, г-н Машков соединил в одной особе, и эта особа—монахиня!" (1829, ч. XXIX, 253). Наконец, жестокие обвинения в подражании Пушкину должен был выдержать Ал. Шишков 2-й по поводу „Лонского" и „Ермака" („Опыты" 1828). „Помещенные (здесь) стихотворения", пишет „Сев. Пч.", „состоят из подражаний Пушкину (таковы отрывок из поэмы: Лонской и повесть: Ермак, написанная отрывками).... Пушкину подражал сочинитель Опытов не только в целом, но и в частях, ибо стихи его—осколок стихов певца „Кавк. Пл." и „Бахч. Фонт." (1828, № 134). „Моск. Телегр.", отметивший уже в „Восточной Лютне" (1824) „неслыханные подражания Пушкину" (1825, т. I, 86), не менее строго осуждает „Опыты": „Отрывок из поэмы: Л о н с к о й ничто иное, как слепок с описания Кавказа, сде-

ланного Пушкиным в Кавк. Пл.: тут найдете и Чеченскую песню, потому что у Пушкина есть песня Черкесская"... (1828, ч. XXI, 378). Композиция „Ермака" неудачно повторяет „Цыган" а героиня — „татарка, которая с письма Татьяны и слов Черкешенки в Кавк. Пл. списала письмо к Ермаку..." (379).

Гораздо реже встречаются указания на другие источники. „Нищий" Подолинского был отвергнут более или менее единодушно, как подражание „Шильонскому Узнику" Байрона-Жуковского. Ср. „Моск. Вестн." (1830, ч. II, 259): „Вот содержание повести,—но Шильонский Узник Байрона и Жуковского стоит на такой высоте, к которой приблизиться трудно, и так знаком читателям, что они, отдавая справедливость таланту автора, не могут не быть взыскательными; это сравнение очень невыгодно...". Более сурово—в „Галатее": „Нищий.... не оправдал наших ожиданий.... Это есть ничто иное, как подражание Шильонскому Узнику, но подражание неудачное..." (Гал. ч. XIII, 120). Особенно жестоко—в „Вестн. Евр.", где разбор „Нищего" примыкает к полемике, открытой Надеждиным по поводу „Борского": „Все—взято на прокат! Все—до нитки чужое!.... Форма, в которой заблагаразсудилось ему (автору) представить эту назидательную сцену из летописей злодеяний—занята из Шильонского Узника Байронова, так прекрасно усвоенного нашей Словесности бесценным Жуковским. Но ето богатое поэтическою гармониею платье—как не в пору злополучному Нищему!..." (В. Е. 1830, II, 131). В группе „семейных драм" критика правильно помещает „Отшельника" Кобылина в соседстве с „Нищим" и „Чернецом". Ср. в „Сев. Пчеле" (1831, № 183): „Повесть сия есть подражание Чернецу Козлова, и, следовательно, Гяуру Байрона, Нищему Подолинского и бог знает еще чему...".

Несмотря на обострение в журнальной критике проблемы байронизма, поставленной по поводу Пушкина и Козлова, рецензентам лишь в редких случаях приходится, по поводу второстепенных и третьестепенных подражателей, восходить непосредственно к первоисточнику, Байрону. Так, в резко стрицательной рецензии на анонимную „Любовь в тюрьме" „Моск. Вестн." ставит в вину неизвестному автору, что все в его поэме „взято" из Байрона—„имена лиц: Гюльнара и Омар (?), сцены на Востоке, герой в тюрьме, избавление его" (1828, ч. VIII, 437). Чаще вспоминают Байрона по поводу также анонимного „Дорошенка". Так, в „Моск. Телегр.": „Открыть ли тайну? Поэт не создал своего Дорошенка: он прочитал Байронова Гяура, и — явился Дорошенко. Вообще в этой поэме беспрерывно встречаются старые знакомые. Начало взято из Аб. Нев., затем следует Мицкевичев сонет, потом идет Байронов Гяур" (1831, ч. XXXVII, 532). Или в „Литер. Газете" (1831, т. III, 174): Дорошенко — „какой то слабый сколок героев позднейших, героев Байроновских...".

Таким образом, отзывы современной журнальной критики подтверждают еще раз, что Байрон для авторов романтических поэм был всецело заслонен его русским последователем Пушкиным: от Пушкина, а не от Байрона, идет самостоятельное развитие русской романтической поэмы.

Библиография.

Библиографические сведения по истории русского байронизма—см. В. И. Маслов, „Начальный период байронизма в России", Киев, 1915 г. Журнальные рецензии на поэмы Пушкина указаны в библиографических справочниках, напр., у В. И. Межова („Puschkiniana") и др.; ср. также хрестоматию В. И. Зелинского, „Русская критическая литература о Пушкине", 1887 г. и сл. Литература по вопросу о байронизме Пушкина указана в книгах Н. Дашкевича, „Пушкин в ряду великих поэтов нового времени", Киев, 1900 г. и В. В. Сиповского, „Пушкин, жизнь и творчество", Спб. 1907 г. (стр. 477 сл. „Пушкин, Байрон и Шатобриан"), а также у В. И. Маслова, стр. 33—36. Сообщаемые ниже библиографические материалы касаются истории русской романтической поэмы за исключением Пушкина (и Лермонтова).

Сочинения Байрона цитируются по изданию: „The Works of Lord Byron", ed. by E. Hartley Coleridge and R. E. Prothero, Lond. J. Murray, 1903—04 (поэзия—B. W. vl. I—VI; переписка—L. J., vl. I—VII). Письма и статьи Пушкина по изд. проф. С. А. Венгерова, т. IV—VI.

I.

Список романтических поэм, вышедших отдельным изданием с 1822 г., с указанием важнейших журнальных рецензий.

1825. 1. Ослепленный, Духовского, Спб. (М. Т. 1825, IV, 250; С. Пч 1825, № 92; Д. Ж. 1825, XII, 66—71, В. Соколов).

2. Чернец. Киевская повесть, И. Козлова, Спб. (М. Т. 1825, II, 312 [Вяземский; ср. Соч. т. I]; С. Пч. 1825, №№ 47—50; Д. Ж. 1825, XI, 52; Нов. Лит. 1825, XIII, 101 [из Journal de St.-Pétersburg, пер. В. Соколова]. М. В. 1827, VI, 206, S. [Шевырев]; Пол. Звезда на 1825, 15, А. Бестужев).

3. Войнаровский, К. Рылеева, М. (С. Пч. 1825, № 32; Сор. Просв. 1825. XXX, 108; Украинск. Журн. 1825, №№ 19—20; Пол. Звезда на 1825, 15, А. Бестужева),

1826. 4. Эда. Финляндская повесть [Эда и Пиры. Стих. Евг. Баратынского Спб.] (С. Пч. 1826, № 20; Р. Инв. 1826, 150; М. Т. 1826, VIII, 62—75; Европ. 1832, 260, И. Киреевский).

5. Нина, стихотв. И. Косяровского, Спб. (С. Пч. 1826, № 126; Д. Ж. XVI, 208).

1827. 6. Гречанка, Спб. (М. Т. 1827, XVII, 41, Ас.; С. Пч. 1827, № 89);

7. Див и Пери, пов. в стих. А. Подолинского, Спб. (М. Т. 1827, XVIII, 82. С. Пч. 1827, № 73; М. В. 1827, IV, 277, —въ; М. В. 1828, VII, 74 [Обозрение... С. Шевырева]; Сев. Цв. на 1828, 37 [Обзор... О. Сомова]).

1828. 8. Любовь в тюрьме. Спб. (С. Пч. 1828, № 41; М. В. 1828, VII, 437).

9. Чека. Уральская повесть, Ф. Алексеева, М. (М. Т. 1829, XXVI, 77, S***; С. Пч. 1829, № 46, Бестужев-Рюмин; Сев. Цв. на 1830, 76 [Обзор О. Сомова]).

10. Бал. Повесть Е Баратынского [Бал и Граф Нулин. Две повести в стихах, Спб.] (М. Т. 1828, XXIV, 475; С. Пч. 1828, № 150; Д. Ж. 1829, XXV, 60, 78, К. Ш[аликов]; В. Е. 1829, I. 151 [Надеждин]; С. О. 1829, I, 277, С.; Атен. 1829, I, 79; Славян. 1828, VIII, 53; Бабочка, 1829, 6, 9; Сев. Цв. на 1829, 106 [Обзор... О. Сомова]; Денница на 1833. 55 [Обозрение И. Киреевского; ср. Соч. II, 30]; Галат. 1829, I, 211; Л. Г. 1830, I, 64; Европ. 1832, 261, И. Киреевский).

11. Андрей князь Переяславский. Пов. [А. А. Бестужева-Марлинского], ч. I, М. (М. Т. 1828, XX, 83; М. В. 1828, IX, 298; Сев. Цв. на 1829, 46 [Обзор О. Сомова]).

12. Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая. Поэма И. Козлова (М. Т. 1828, XIX, 537, Н. П[олевой]; С. Пч. 1828, № 8; М. В. 1828, VIII, 314, S. [Шевырев]; С. О. 1828, CXVIII, 314; Галат. 1829, I, 278; Сев. Цв. на 1829, 42 [Обзор О. Сомова]).

13. Разбойник, П. Машкова, Спб. (М. Т. 1828, XXI, 516; С. Пч. 1828, № 86 [Бестужев-Рюмин?]).

14. Киргизский Пленник, пов. в стих., Н. Муравьева, М. (М. Т. 1828, XXI, 516; С. Пч. 1828, № 94; М. В. 1828, X, 170, Зоил 1-ый; С. О. 1828 CXIX 402).

15. Хиосский сирота, Платона Ободовского, Спб. (М. Т. 1828, XXIII, 111; С. Пч. 1828, № 121—22; Д. Ж. 1829, XXV, 13; М. В. 1828, XI, 358, С. Ш[евырев]; Сев. Цв. на 1829, 47 [Обзор О. Сомова]).

16. Три стихотворения, бар. Г. Розена, М. [Марина, сельская повесть. Ссыльный. Ксения Годунова]. (М. Т. 1828, XXIII, 109; С. Пч. 1829, № 36).

17. Пещера Кудеяра. Пов. в стих. С. Степанова, М. [+ Ермак, стр. 23—27]. (М. Т. 1828, XXIV, 347).

18. Рыбаки, пов. в стих. П... Ч...ва [П. Чижова?] М. (М. Т. 1828, XXI, 386; С. Пч. 1828, № 44; М. В. 1828, CIII, 200).

1829. 19. Алексей Любославский, Виктора Лебедева.

20. Ночь мщения, Петра Машкова, Спб. (М. Т. 1829, XXX, 363).

21. Могила на берегах Маджоре. П. Машкова, Спб. (М. Т. 1829, XXIX, 253; С. Пч. 1829, № 114 [Бестужев-Рюмин?]).

22. Витязь мести. Батуринский рассказ, А. П—ского. М.

23. Борский, соч. Подолинского, Спб. (М. Т. 1829, XXV, 407; С. Пч. 1829, № 21; В. Е. 1829, II, 143, 200 [Надеждин]; Гал. 1829, II, 215; Сев. Цв. на 1830, 71 [Обзор О. Сомова]).

24. Дева семи ангелов и Тайна, бар. Г. Розена, Спб. (С. Пч. 1829, № 43; Гал. 1829, V, 154; Сев. Цв. на 1830, 69).

25. Московский пленник, пов. в стих. Ф. С[оловьев]ва М. (Атен. 1829, IV, 316).

1830. 26. Дорошенко. М. (М. Т. 1831, XXXVII, 513; Тел. 1831, II, 98; Л. Г. 1831, III, 174).

27. Огин, пов. Ник. Волинад [Данилов], Спб.

28. Безумная. Русская пов. И. Козлова, Спб. (М. Т. 1831, XXXVII, 101; С. Пч. 1830, № 131; Тел. 1831, I, 115; Л. Г. 1830, II, 261; Лит. Приб. Р. И. 1831, 26, бар. Розен; С. Мерк. 1830, II, 218, 26, 35, 37, Аристарх Заветный [Бестужев-Рюмин]; Денница на 1831, 7; Furet, 1830, № 66, 264).

29. Пленник Турции. Поэма Дм. Комисарова, М. (М. Т. 1830, XXXVI, 261).

30. Бесприютная. Пов. в стих. Прова Максимовича, Спб. (С. Пч. 1830 № 133. С. О. 1830, XV, 293, 3.—2.—; Л. Г. 1830, II, 230; Лит. Пр. Р. И. 1831, 113, Э. [в отделе: Пересмешник]; С. Мерк. 1830, II, 267, Аристарх Заветный; Денница на 1831, 7).

31. Селам или язык цветов [Д. Ознобишин], Спб. (М. Т. 1830, XXXIII, 483; Д. Ж. 1830, XXXI, 142; В. Е. 1830, III, 306, Л. С.; Гал. XVI, 370; Л. Г. 1830, II, 23 [Дельвиг]; С. Мерк. 1830, II, 43, 47, 51, Евг. Лизин; Сев. Цв. на 1831, 45).

32. Нищий, А. Подолинского, Спб. (М. Т. 1830, XXXII, 354; С. Пч. 1831, № 56; М. В. 1830, II, 258; В. Е. 1830, 150 [Надеждин]; С. О. 1830, XIV, 190; Гал. 1830, XIII, 120; Л. Г. 1830, I, 152 [Дельвиг]; С. Мерк. 1830, I, 141—162, Ар. 3; Сев. Цв. на 1831, 45; Денница на 1831, 7; Furet, 1831, № 18, 72).

33. Разбойник, пов. в стих. Матвея Покровского, М. (С. Пч. 1830, № 57; Л. Г. 1830, I, 242 [Дельвиг]; С. Мерк. 1830, II, 71) [43].

34. Рождение Иоанна Грозного. поэма в трех частях, бар. Розена, Спб. (М. Т. 1831, XXXVII, 103; С. Пч. 1830, № 138; Тел. 1831, I, 120; Р. И. 1830, № 298; Л. Г. 1830, II, 261; Эхо 1830, № 1, 24, П. Волков; Денница на 1831, 8; Furet, 1830, № 95, 341).

1831. 35. Одиссей или две достопамятные эпохи из жизни Али-Паши. Истинная пов. М. (С. Пч. 1831, № 150; С. Мерк. 1831, III, 247).

36. Наложница, Е. Баратынского. М. (М. Т. 1831, XXXVIII, 235; С. О. 1831, XX, 53, Р.-Н.; Тел. I, 232; III, 228 [Надеждин]; Л. Г. II, 270; III, 220; Д. Ж. 1831, XXXIV, 111; Европ. I, 259—269, И. Киреевский [ср. Соч. II, 47]; Гирлянда, 1831, I, 320, 368, Сенсерский).

37. Беглец, пов. в стих. А. Вельтмана, М. (М. Т. 1831, XXXVIII, 243; С. Пч. 1831, № 95; Д. Ж. 1831, XXXIV, 91, К. Ш[аликов]; Тел. 1831, II, 539; Л. Г. 1831, III, 244; С. Мерк. 1831, III, 267). [Изд. 2-е, 1836].

38. Муромские Леса, пов. в стих. А. Вельтмана, М. (М. Т. 1831, XXXVIII, 388; С. Пч. 1831, №№ 134—36, —ь; Тел. 1831, III, 380).

39. Нечай или битва под Красным. Историческая повесть в думах, I. К., М. (Тел. 1831, II, 125).

40. Отшельник, пов. в стих. Николая Кобылина, М. (М. Т. 1831, XXXIX, 355; С. Пч. 1831, № 183; Лит. Пр. Р. И. 1831, 697, Кузьма Барюлькин [в отделе: Пересмешник]).

41. Могила, стих. рассказ, Ф. С[оловьев]а. М. [ср. альм. Метеор на 1831, изд. Ф. Соловьевым].

42. Пустынник, пов. в стих. С. С—кого, М. (С. Пч. 1832, № 85).

43. Гребенский казак, Александра Шидловского, Спб. (М. Т. 1831, XLI, 385; С. Пч. 1831, № 243—44, Ю—гъ; Тел. 1831, V, 262).

1832. 44. Переметчик. Истор. пов., относящаяся ко второй половине прошлого столетия, И. Косяровского, Одесса.

45. Юлия. Истор. русск. пов., Василия Литвинова, М.

46. Мятежники. Пов. взятая из войны с польскими мятежниками, М. Маркова, Спб. [ср. „Мечты и были“ М. Маркова, 1838, ч. I. Стихотворения, стр. 80—161, „Любовь и долг“ (1831)]. (С. Пч. 1833, № 20, С.; Млв. 1833, VI, 77).

47. Али-Кара-Мирза. Черкесская пов. в стих. [И. Р.] М. (Б. Чт. 1834, IV, 1).

48. Пленник, П. Родивановского, Спб. (С. Пч. 1832, № 166, Л. Брант).

49. Эмилия. Польская пов. в стих. Александра Суходольского, М.

50. Новобрачные. Пов. в стих. П. Чижова, М. (Млв. 1832, IV, 254).

1833. 51. Вступление на престол князя Александра Тверского, истор. пов. в стихах Константина Бахтурина, М. (М. Т. 1833, L, 584; Млв. 1833, VI, 145).

52. Вильгельм Гугарт. Стих. Петра Бездарного, М.

53. Ссыльный. Русская пов., Павла Иноземцова, Харьков (М. Т. 1834, LV, 659; Б. Чт. 1834, V, 1; Млв. 1834, VIII, 107).

54. Донец, пов. в стих. Ольги Крюковой, М.

55. Богдан Хмельницкий. Поэма в шести песнях [Максимовича], Спб. (С. Пч. 1833, №№ 45—47, В. Минский) [44].

1834. 56. Страдалец. Пов. в стих., взятая из истинного рассказа родственников страдальца [Павла Артемьева], М. (Млв. 1834, VII, 264).

57. Зломилла и Добронрава, девы гор, или Встреча с казаком. Кавказская пов. в двух частях. Первый опыт в поэзии П. Маркова, ч. I. Зломилла, М.

1835. 58. Поселенцы. Пов. в стих. П. С., М. (Б. Чт. 1836, XIV, 35).

59. Мщение Черкеса. Ахалцихское событие. В. Я[к]о[вл]е[в]а. Спб.

1836. 60. Основание города Казани. Пов. в стих., взятая из татарских преданий Александрою Фукс, Казань. (С. Пч. 1837 № 156; С. О. 1837, LXIV, 225; Б. Чт. 1837, XXII, 1).

1837. 61. Изменница, А. Ашика, Одесса.

62. Еврей. Поэма Ефрема Барышева, М. (Б. Чт. 1837, XXII, 43).

63. Зальмара, Павла Иноземцова, Харьков [ср. альм. „Утренняя Звезда“, 1834, I, 105—44] (Б. Чт. 1837, XXV, 3).

64. Смерть Пери, А. Подолинского, Спб. [ср. Б. Чт. 1837, XXI, 1 — 32] (С. Пч. 1837, № 148; Лит. Пр. Р. И. 1838, 270; Одесск. Вестн. 1837, № 53, Н. Тройницкий).

1838. 65. Елена. Поэма Е. Бернет. Спб. (М. Нб. 1838, XVIII, 621; Лит. Пр. Р. И. 1838, 327; Б. Чт. 1838, XXVII, 1; Совр. 1838, IX, 97).

66. Хаджибей. Стихотворная пов. (написанная в 1829 г.), [Н. Гербановского], Одесса.

67. Повести в стихах, М. Павлова, Спб. [Иван и Марья. Пустынник]. (Совр. 1838, X, 62, Плетнев; Б. Чт. 1838, XXVI, 58; XXVIII, 1).

68. Колдун. Старинная Донская пов. И. Ч., Спб.

1840. 69. Запорожцы, поэма в двух частях, Д. фон-Лизандера, М. (С. О. 1840, II, 193; Б. Чт. 1840, XLIII, 19; Совр. 1840, XVIII, 132, Плетнев; Л. Г. 1840, № 15, 347).

1841. 70. Мель-Дона. Пов. в стих., П. Алексеева, Варшава.

71. Русская повесть в стихах, взятая из преданий XVI столетья, Я. А., М.

72. Повесть Ангелина, в трех частях, Ник. Молчанова, Спб. [1837 года].

73. Княжна Хабиба. Пов. в стих., взятая из татарских преданий Александрою Фукс, Казань. (С. Пч. 1842, № 18; Б. Чт. 1841, XLIII, 50).

1842. 74. Багир Хан. Татарское предание, [М. Горева], Вильна (Б. Чт. XLIII, 5).

75. Последний Хеак. Поэма В. Зотова, Спб. (С. Пч. 1843, № 15; Б. Чт. 1842, LIV, 28; Л. Г. 1842, № 40, 819; Совр. 1843, № 29, 120; От. З. 1842, XXIV, 39).

76. Повести в стихах, Ел. Шаховой, Спб. [Перст Божий, 1839; Страшный красавец, 1840; Изгнанник, 1840].

1844. 77. Король Энцио. Пов. в стих., Григория Коб..ова, М. (От. З. 1844, XXXIII, 57).

1845. 78. Зюлейка. Пов. в стих., Варвары Лизо[гу]б. М. (Совр. 1845, XL, 92, Плетнев).

79. Пан Дольский или свидание с дочерью, пов. в стих. Д. Сергиевского, Минск [то же: Дочь тайны. Пов. в стих., соч. Н. А., Спб. 1848].

1847. 80. Кольцо. Пов. в стих., М. Дрейгарфена, М.

1848. 81. Плащь. Поэма Вас. Алферьева, Спб.

82. Бренко, Поэма С. Костарева, М.

К этому списку можно присоединить небольшую группу романтических поэм с менее отчетливыми жанровыми признаками:

1. Смерть сестры и брата. Истинное происшествие в стихах, Ив. Страхова, М. 1825.

2. Ужасные гости, пов. в ст. А. В. Иванова, Спб. 1828 (С. Пч. 1826, № 142).

3. Виргиния или причины изгнания децемвиров. Историческое происшествие, Спб. 1828 (М. Т. 1828, XXIII, 114).

4. Ганц Кюхельгартен. Идиллия в картинах, В. Алова [Н. В. Гоголя], 1829.

5. Нищий или ужас, владычествующий в вертепе игроков. Московск. пов. в стих. Ник. Фомина, М. 1829 (М. Т. 1829, XXVII, 517).

6. Эмма, стих. Вас. Литвинова, М. 1830.

7. Разбойники, русск. баллада и Изменьщица, поэма, стих. Петра П. Рябинина, М. 1830 (С. Пч. 1830, № 152).

8. Скитающийся странник или ночной побег приговоренного к эшафоту. Пов. Ник. Фомина, Спб. 1830.

9. Повесть страдальца, Н. Ель — нова. [Стр. 18 сл.: Отрывок из повести: Анахорет].

10. Жених-мертвец. Пов. в стих. Софии М*, М. 1831.

11. Пустынники или жертвы несчастной любви. Пов. в стих. Ив. Орлова, М. 1831.

12. Поселянка. Пов. в стих. А. Б[ашилова], ч. I, М. 1833 (Млв. 1833, VI, 289).

13. Страдалец. Пов. в стих. Мих. Дмитровского, М 1833 (Млв. 1833, VI, 57).

14. Повесть Сирота, М. 1834.

15. Мария. Фантастическая пов. в стих. П. К., Вильно 1835.

16. Горный охотник. Поэма. Спб. (Л. Г. 1844, № 21, 364; Б. Чт. 1844, LXIV, 42).

В форме эпизодических вставок романтические поэмы встречаются в следующих двух произведениях:

1. Карелия или заточение Марфы Иоанновны Романовой. Описат. стихотв. в четырех частях, Федора Глинки, Спб. 1830 [рассказ монаха, 10—19, 23—42] (М. Т. 1830, XXXV, 103; С. Пч., 1830, № 18; М. В. 1830, II, 57; Л. Г. 1830, I, 78 [А. Пушкин]. Гал. 1830, XII, 128, 195; С. Мерк. 1830, I, 85, 89; Сев. Цв. на 1831, 44; Денница на 1831, 6; Карм. книжка для люб. русск. старины на 1830, III, 408).

2. Поэтические очерки Украйны, Одессы и Крыма, письма в стихах; графу В. П. З....у, Ив. Бороздны, М. 1836 [„Мирза и арнаут", п. XI—XII] (С. Пч. 1837, № 185; С. О. 1837, LXIV, 341; Лит. Пр. Р. И. 1838, 27, 45).

II.

Собрания стихотворений отдельных авторов, заключающие романтические поэмы в законченном виде или в отрывках.—Законченные произведения отмечены знаком*. Рецензии приводятся только для некоторых наиболее характерных сборников.

1824. 1. „Восточная Лютня", Александра Шишкова, М. [*Дагестанская узница. Восточное предание, стр. 9—29] (С. Пч. 1825, № I; Слав. 1828, VI, 157; Пол. Звезда на 1825, 16, А. Бестужев [„Взгляд на русск. слов."; ср. Соч. Марлинского. 1838, т. XI, 197]).—**1828**. 2. „Песни золотого рожка", [Новикова] М. [Отрывки из повести: Андрей или Забавы Россиян, 79—87].—3. „Опыты", Александра Шишкова 2-го, М. [Отрывок из описательной поэмы: Лонской, 3—9; *Ермак, 13—30]. (М. Т. 1828, XXI, 374; С. Пч. 1828, № 134; М. В. 1828, X, 372).—**1829**. 4. Сочинения Д. В. Веневитинова, М., ч. I [Два отрывка из неконченной Поэмы, 10, 12].—5. „Стихи и проза", М. Лисицыной, М. [Отрывок из повести: Ольга, 27—29].—**1830**. 6. „Цитра или мелкие стихотворения", I. Гру[зи]нова, М. [*Козак, 3—9].—7. Стихотворения Трилунного [Д. Струйского], альманах на 1830, ч. I—II. [Отрывки из поэмы: Картина, ч. I, 27—41, 51—58, 58—63; ч. II, 47—8, 95—98; *Завещание Тирольца, ч. II, 99—111] (С. Пч. 1830, № 60; М. Т. 1830, XXXII, 362; Л. Г. I. 202 [Дельвиг]; Гал. 1830, XVI, 58; С. Мерк. 1830, I, 177).—**1831**. 8. „Стихотворения", Павла Шкляровского, СПБ. [*Кучум, дума, 1826 г., 74—81].—**1832**. 9. „Стихотворения" Ив. Картавцова или „Невинные Занятия на бережке Снежедка", М. [*Зарема, 24—28].—**1833**. 10. „Стихотворения", Петра Романовича, Казань [*Обольститель, 63—69].—11. „Уединенная Лира или Собрание различных стихотворений", И. И. Т[анеева], М. [Отъезд Гирея, 186—87].—12. „Стихотворения", Н. Языкова, Спб. [Отрывки: Ала, 1824 г., 62—66; Меченосец Аран, 255—60; Разбойники, 280—82].—**1834**. 13. „Стихотворения", Ник. Линдфорса, Спб. [Отрывок, 118—20].—**1835**. 14. „Стихотворения" Мих. Меркли, М. [Два отрывка из поэмы: Основание Москвы, 77—83].—**1836**. 15. „Стихотворения" Аполлона де*** [*Сцена в темнице, 31—40].—**1837**. 16. „Звезда любви (L'étoile d'amour). Подарок прелестному полу", М. [Гюильельмина к своей сопернице, 47—53].—17. „Стихотворения" А. Быстроглазова, СПБ. ч. I. [*Освобожденный, повесть XVII в., 121—141].—18 „Мой Кальян", стих. И. Громова, М. [Злодей, 49—51].—19. „Стихотворения", Виктора Кашаева, М. [Отрывок из повести: Монастырь, 26—32; отрывки из повести: Венок поэта—Приношение, 26—32, Мечтатель, 37—42].—20. „Мои Пенаты", стих. Пустельгина, СПБ. [*Нищий, 3—12; Изгнанник; 13—18; *Черкес, 19—32; *Пленник, 23—32].—**1838**. 21. „Стихотворения", Веронова, Спб. [Октай, отрывок, 80—92].—22. „Досужные вечера", Ив. Раевича, М. [*Русский воин на горах Кавказа. Быль из преданий старины, 41—54].—23. Арфа, стих. Александра Полежаева, М. [*Кориолан, 5—41].—**1839**. 24. „Стихотворения", Ел. Шаховой, СПБ. [*Невеста, быль, 67—79; *Гусар-затворник, повесть, 80—93; *Три зари или слепец, повесть, 94—117].—**1840**. 25. „Дельные Безделки", стих. М. Демидова, М. [*Русалка, 45—80].—26. „Стихотворения", Н. И., М. [*Русалка, повесть, 9—30].—**1841**. 27. „Стихотворения", Спиридона Любатовича, М. [*Жертва Любви, 17—35].—28. „Стихотворения", Таисии Соколовой, М., ч. II [*Мария, повесть, 3—150].—**1842**. 29. „Стихотворения", Ник. Любимова, М. [*Встреча 19 Июля 1828 года, 70—83].—30. „Стихотворения", Ник. Молчанова, Спб. [*Киргиз-Каайсак, 99—112].—**1843**. 31. „Часы Досуга", стих. Жмакина; Каз. [*Гирей, Киевский рассказ 43—51].—**1844**. 32. „Стихотворения", Павла Браславского, Одесса [Отрывок из поэмы], 12—16—**1846**. 33. „Стихотворения", Ап. Григорьева, Спб. [*Олимпий Радин, 140—165; Отрывок из сказаний об одной темной жизни,

18 — 25]. — 1847. 34. „Стихотворения", Н. Т., М. [Исповедь, 105 — 107]. — 1848. 35. „Тревога Раздумья" Стих. К. Соваж, М. [*Узник, поэма, 61—; отрывки из поэмы: Женщина, 75—77, 107—108; Предание о грозном царе, отрывок из поэмы, 97—100].—1849. 36. „Мирянка и отшельница", стих. Ел. Шаховой, Спб. [* Мадона, поэма из жизни художника, 199—231; * Исповедь Безумного, 233—255] —1858. 37. „Стихотворения", Д. Сушкова, изд. 2-е расширенное, Спб. [* Воспоминанье, отрывок из поэмы, 189 сл].—1859. 38. Сочинения Э. И. Губера, Спб. т. I [*Братоубийца, 237—256].

В список не вошли стихотворные сборники и собрания сочинений Баратынского, Козлова, А. Бестужева-Марлинского, заключающие поэмы, вышедшие ранее отдельным изданием. Ср. также „Повести" А. Подолинского [„Повести и мелкие стихотворения", СПБ. 1837] (С. Пч. 1837, № 166, Р. М.; С. О. 1837, I, XVI, 60; Б. Чт. 1837, XXI, 36; Лит. Пр. Р. И. 1838, 270).

III.

Романтические поэмы, в законченном виде или в отрывках, напечатанные в журналах от 1822—1840 гг.—Законченные произведения отмечены знаком* Произведения, вошедшие в собрания стихотворений или появившиеся отдельным изданием—знаком+.

Атеней. 1830, I. Отрывок из поэмы: Суд Петра над сыном, Трилунного —Письмо Петра к царевичу Алексею, 90—91.

Бабочка, 1830. Отрывок из стих. пов. Н. Станкевича, 63—64.

Библиотека для Чтения. 1837, XXI. + *Смерть Пери. Поэма А. Подолинского, 1—32.—XXIV. *Перле, дочь банкира Мосшиеха. Е. Бернета, 5—78.—1838. XXVII, 146—63, *Луиза Лавальер, поэма Е. Бернета.—1839, XXXIV. *Вечный Жид, поэма Е. Бернета, 135—173.

Вестник Европы. 1824. № 4. Отрывок из повести: Елена и Егинар, Г., 245—248.—1826. № 9—10. Отрывки из повести: Абдрахман, П. Кудряшева— Воинские игры башкирцев, 8—14; Отрывок, 123—125; Башкирская свадебная песня, 125—26.—1827, № 2. Ольга или Осада Коростеня, И. Алякринского, отрывки из II и III пп., 117—28.—1828, № 4. Сетование Киргиз-Кайсацкого Пленника, П. Кудряшева, 278—79.— № 20, К Розмахину при посылке повести: Пугачев, П. Кудряшева, 271—72.

Московский Вестник. 1828. XI. Из второй песни Поэмы: Вадим, А. Х[омякова], 107—09.—XII. Отрывок из фантазии: Очарованный Узник, А. Норова, 199—200.—1829, I. Вадим, отрывок из неоконченной поэмы, А. Х[омякова] 147—148 [45]—1830. II.+Селам или Язык Цветов, отрывок, Ознобишина, 9—17.—IV. Начало поэтической фантазии: Ксения Годунова, Н. Елагина, 109—115.

Галатея. 1829. Осада Миссолонги, Трилунного, ч. I. (Подражание поэме Байрона: Осада Коринфа), V, 252—57; VII, 43—49; IX, 98—103; X, 43—47.— VI. Отрывок.—ъ—ъ, 227—28.—X. Отрывок из поэмы: Гарем, подпис.: I, 15; 158—59.—X. Отрывки из поэмы: Картина [Трилунного], 158—59, 225—28, 323—26.—1830. XII. Отрывок из поэмы: Узник, 250—51.—XVIII.+Андрей князь Переяславский, пов. [А. Бестужева], гл. II, 1—49 [„Галатея", № 42].

Дамский Журнал. 1827. XVII. *Эраст, Н. Орандаренко, 57 сл., 135 сл., 244 сл. — XIX. Аннибал, Вл. Ястребилова, 54—55; *Габор, Духовского, 190—199. —XX. Рогнеда. Истор. отрывок, 23 сл.—1828. XXI. +Отрывок из повести: Ольга, М. Лисицыной, 134—36.—1832. XL. Отрывок из повести: Илецкой Казак, Ольги Крюковой, 108—110.+ Отрывок из повести: Донец, Ольги Крюковой, 157—58.

Северный Меркурий. 1830, I. Отрывки из неконченной поэмы, А. Подолинского, 59, 268.—1831. III. Ночь, отрывок, 11.

Северная Минерва. 1832. Гречанка, отрывок. М. Барановского, 53—56.

Мнемозина. 1824. IV, +Отрывки из поэмы: Эда, Баратынского, 216—21.

Молва. 1832. IV. Байронова Урна, отрывок из III гл., Трилунного, 221—23.—Калмыцкий Пленник. Отрывок из романтической поэмы [Н. Станкевич и Н. Мельгунов, пародия], 297—98.

Новости Литературы. (Прибавления к Русскому Инвалиду). 1823, VI. + Баян, отрывок из большой поэмы, Н. Языкова, 188 сл.—1825. XI. + Ермак, Александра Шишкова [отрывки], 41—48. Чигиринский казак, А. Яковлева (будет продолженье), 86—90.

Литературные Прибавления к Русскому Инвалиду. 1831. Эмма, отрывок, А. Б-ий. 246. + Отрывки из поэмы: Князь Андрей Переяславский. А. Бестужева, 412, 542. Святополк, отрывок из повести, бар. Розена, 726.—1832. Отрывок из поэмы: Байронова Урна, Трилунного (гл. IV), 303. Ночь, отрывок, А. Подолинского.—1833 + Отрывок из поэмы: Богдан Хмельницкий, Максимовича, 422. Отрывок из повести: Князь Курбский, Петра Никифорова.—1834. Отрывок из стихотворения: Казак-Любовник, Л. Речкина, 679.

Современник. 1837, V. + Из поэмы: Елена, Е. Бернета—Одиночество, 124—26.—1838, IX. + Из поэмы: Елена, 87—90.—1839, XIV—Богдан. Отрывок из поэмы Е. Гребенки, 137—141. Отрывок из поэмы гр. Е. Растопчиной, 142—44.—1840. XVII. Богдан. Отрывок из поэмы Е. Гребенки, 126—28.

Соревнователь Просвещенья. 1824. XXV. + Смерть Войнаровского, отрывок из поэмы К. Рылеева, 255—57.—1825, XXX. Гайдамак, отрывок, К. Рылеева, 97—104.

Сын Отечества. 1824. XCI. + Из поэмы: Войнаровский, К. Рылеева—Якутск, 130—32.—1825. CII. Отрывок из персидской повести: Орсан и Леила, Пл. Ободовского—Описание двух ночей, 312.—Отрывок из поэмы: Кочин или Война Русских с Чукчами,—Шаманг, 310—12.—CIII. + Беглец, Ал. Вельтмана, 182—87, 373—81 (п. I и часть II п.).—1827. CXI. Картина из времен завоевания Сибири, Ив. Петрова, 316 сл. (отр. I—IV и Эпилог).—CXVI. Отрывок из повести: Изгнанник, 76 сл.—1830. X. Отрывок из поэмы: Нищий, 184—86.—XIV. + Отрывок из повести: Бесприютная, Прова Максимовича, 114—16. + Отрывки из Гребенского Казака [А. Шидловского], 116—20. Отрывок из безимянной повести, NN [пародич. вступление], 111—16.—1832. XXXIII. + Отрывок из повести: Мятежники [Маркова], 188—90.—1838. + Отрывок из поэмы: Кориолан, А. Полежаева—Рим, 16—20.—1840, I. Отрывок из повести: Гайдамак, Буткова, 33 сл. *Гассан-Паша, турецкая повесть, 717—34.

Московский Телеграф. 1825. VI + Из повести: Эда, Баратынского—Финляндия, 157 сл.—1827. XIII. + Отрывок из поэмы Баратынского [Бал], 3—5.—1829. XXIX. Отрывок из романтической поэмы: Владимир Великий, Елагина—Днепровский Берег, 457—63.—1831. XXXIX. + Отрывок из пятой главы повести: Андрей князь Переяславский [А. Бестужева], 53 сл.—1830. Новый Живописец Общества и Литературы, № 2. Отрывки из нового альманаха: Литературное Зеркало, стр. 31. Отрывок из поэмы: Курбский, И. Пустоцветова [пародия].

Телескоп. 1832, VIII. Байронова Урна, поэма Трилунного, гл. I, 454—67.

IV.

Романтические поэмы, напечатанные в главнейших альманахах от 1822—1840 гг. Законченные произведения отмечены знаком *. Произведения, вошедшие в собрания стихотворений или появившиеся отдельным изданием—знаком +.

„Альбом Северных Муз“, 1828, изд. А. И[вановским]. Спб. (Отрывок из поэмы: Гайдамаки, А. Подолинского, 169—171; + Меченосец Аран. ч. I, Н. Языкова, 269—77, + отрывок из повести: Андрей Переяславский [А. Бестужева] 336—38).

„Невский Альбом“ на 1839, изд. Ник. Бобылевым, Спб. (* Зюлейка, П. Черно лутского, 180—194).

„Невский Альманах“ на 1825, изд. Е. Аладьиным, Спб. (Отрывки из повести: Едвин и Эмма, Е. Аладьина, 44—52).

„*Альциона*", на 1831, изд. бар. Розеном. (Отрывок из поэмы: + Наложница, Е. Баратынского, 85—86); на 1832 (+ Световид, отрывок из II песни Андрея Переяславского [А. Бестужева], 35—37).

„*Денница*" на 1830, изд. М. Максимовича, М. (+ Отрывок из поэмы Баратынского: [Наложница] 136, сл.).

„*Утренняя Заря*" на 1839, изд. В. Владиславлевым, Спб. (Глава II из поэмы: Вечный Жид, Е. Бернета, 250—55).

„*Полярная Звезда*" на 1823, изд. А. Бестужевым и К. Рылеевым, Спб. (* + Рогнеда, повесть К Рылеева, 44—56); на 1824. (Отрывки из поэмы: + Войнаровский, К. Рылеева—Юность Войнаровского, 82, 86, Бегство Мазепы, 230—33); на 1825 (+ Зима, отрывок из повести: Эда, Е. Баратынского; отрывки из поэмы: Наливайко, К. Рылеева—Смерть Чигиринского старосты, 30; Исповедь Наливайка, 37; Киев, 185. + Отрывок из повести: Разбойники, Н. Языкова, 150).

„*Полярная Звезда*", на 1832, М. (+ Отрывки из повести: Ссыльный. П. Иноземцова, 55—61. + Отрывки из первой части повести: Беглец, А. Вельтмана [не вошедшие в отдельное издание], 152—57).

„*Северная Звезда*" на 1829, изд. М. Бестужевым-Рюминым, Спб. (Палей, отрывок из неоконченной поэмы, Пл. Ободовского, 25—27.—Мечта Гречанки, М. Бестужева-Рюмина, 229—33).

„*Утренняя Звезда*", кн. I. Москва—Харьков, 1834 (+ две главы из восточной повести: Зальмара [П. Иноземцова], 105—144).

„*Календарь Муз*" на 1826, изд. А. Измайловым и П. Яковлевым, Спб. (Сабан. Татарский праздник, отрывок из стихотворной повести, М. 37—39.—Отрывки из стихотворной повести: Орсан и Леила, Пл. Ободовского—Описание Шахова чертога. Полдень, 122—24.—Из стихотворной повести: Донец, Пл. Ободовского, 70).

„*Метеор*" на 1831, изд. Ф. Соловьевым, М. (+ * Могила [Ф. Соловьев] 28—49.—Отрывок из недоконченной поэмы [о Борисе Годунове], 50—69).

„*Литературный Музеум*" на 1827, изд. В. Измайловым, М. (Моряки, отрыв. из пов. 262—63).

„*Надежда*", изд. А. Кульчицким, Харьков 1836 (Отрывок из фантазии: Падший Ангел, Лавр., 253).

„*Памятник отечественных Муз*" на 1827, изд. Бор. Федоровым, Спб. (Отрывок из поэмы: Абдрахман, П. Кудряшева, 80 сл.—Отрывок из повести: Алина, Р—въ Ш—гъ, 140—42).

„*Радуга*" на 1830, изд. П. Араповым и Д. Новиковым, М. (Отрывок из древнего предания: Семик, 243—50).

„*Радуга*" на 1833, изд. А. И. Н., М. (+ Отрывок из поэмы: Эда, 184—192.— + Беглец, повесть в стихах [А. Вельтмана], 193—213).

„*Сириус*", изд. М. А. Бестужевым-Рюминым, Спб. 1826 (Из поэмы: Наталья Боярская Дочь, М. Бестужева-Рюмина—Моя Муза. отрывок из II песни, 115—119; Тоска Девы, 162—68.—Из поэмы: Гречанка, М. Бестужева-Рюмина—Плач супруга, 123—25.—Из поэмы: Умирающий Бейрон, М. Бестужева-Рюмина—Последние чувства Бейрона, 90—102).

„*Северные Цветы*" на 1826, собранные бар. Дельвигом, Спб. (+ Отрывок из повести: Ала, Н. Языкова, 5—8.—Отрывок из персидской повести: Орсан и Леила, Пл. Ободовского—Персидский Романс, 41—42, Бегство Орсана и Леилы, 88—89); на 1827 (+ Из поэмы: Наталья Долгорукая, И. Козлова—Лунная Ночь в Кремле, 263 сл.); на 1828 (+ Отрывок из поэмы: Бальный Вечер, Баратынского, 84 сл.—Партизаны, отрывок [К. Рылеева], 55—57); на 1831 (+ Из поэмы: Наложница, Баратынского—Новинское, 4 сл., Сара, 40 сл.); на 1832 (Из поэмы: Дева Карельских Лесов, Ф. Глинки —94—97 (Лесные войны) и 138—141).

„*Цефей*" на 1829, М. (Два отрывка из повести: Взятие Азова, Ж—въ).

Примечания.

[1]. Из более старых работ описание „массовой продукции", основанное на обширной библиографии, заключают, напр., книги проф. В. В. Сиповского: „Из истории русского романа и повести", ч. I (XVIII в.), 1903 и „Очерки из истории русского романа", т. I (XVIII в.), 1909—10, а также Н. Н. Трубицын, „О народной поэзии в общественном и литературном обиходе первой трети XIX в.", 1912. В исследовании Трубицына к затронутым здесь вопросам непосредственно относятся стр. 501 сл. (об этнографических темах, в связи с подражанием „южным поэмам"). Статьи В. В. Виноградова выдвигают интересную методологическую проблему—изучение стиля поэта через его подражателей („путь к художнику с з а д и").

[2] Об отношении „Манфреда" к „Фаусту" Гете и Марло—ср. переписку, L. J. IV, 173—74, 77.

[3]. Ср. В. Жирмунский „Проблема Фауста" („Фауст" Гете, ч. I, пер. Холодковского, изд. „Всем. Литер.", стр. 30).

[4]. Из числа „восточных поэм" выделяются „Корсар" и „Лара", написанные правильными „героическими двустишиями", т. е. принятым в классической школе пятистопным ямбом с парными рифмами (по словам Байрона: „...a long story... in the regular heroic measure", L. J. III, 5). Однако, попытка „связного" повествования в песни I „Корсара" заканчивается очень быстро возвращением к обычному композиционному типу лирической поэмы.—Из беглых упоминаний Пушкина о „восточных поэмах" ср.: „Гяур" (Вяземскому, июнь 1824, V, 527 и апр. 1825, 546); „Абид. Нев." (там же—546); „Корсар" (Онегин, гл. III, стр. XII); „Паризина" (Л. С. Пушкину, нач. янв. 1824, 521—„речь молодого любовника Паризины Байроновой" и „хваленая тирада" Ипполита в „Федре" Расина); о Леиле и Гюльнаре—шутливое упоминание в письме к А. П. К е р н (8 дек. 1825; VI, 15). К 1827 г. относится недоконченная статья о „Корсаре" В. О л и н а („Ни одно из произведений Лорда Байрона...", IV, 500), заключающая более подробную характеристику „Корсара" и краткие оценки „Гяура", „Осады Коринфа", „Паризины" и др. произведений Байрона. К более позднему времени (1835) относится биографическая заметка о „Лорде Байроне" (V, 296—298), в котором Лара (и Манфред) сравниваются с предшественником Байрона „лордом Вильгельмом", „уединенным ньюстидским бароном" (298).

[5]. Напр., проф. В. В. Сиповский „Пушкин, жизнь и творчество", 1907, по поводу „Кавк. Пл.": „Таким образом, в л и я н и я в н у т р е н н е г о, г л у б о к о г о Байрон на Пушкина не имел во время создания „Кавк. Пл."... Отсюда мы можем заключить, что в данном случае имеем дело опять-таки с влиянием второго рода,—с влиянием ч и с т о „в н е ш н и м", с заимствованием „красивого" образа, „красивых" черт и аксессуаров" (510). То же—по поводу „Бахч. Фонт." (501). Внимательное отношение к проблеме нового литературного жанра находим только в статье И. Миндалева „К вопросу о байронизме в творчестве Пушкина" („Вестник образования и воспитания", 1914, № 12, 989 сл.): „Прежде всего, конечно, у Байрона была заимствована форма лиро-эпической поэмы, рисующей не столько события и факты, сколько душевное настроение героя; до Байрона этого вида поэмы мы не найдем ни в западной литературе, ни, тем более, в русской; затем целый ряд, повидимому, сознательных подражаний в стиле сближают героев Кавк. Пл. и Б. Ф. с байроновскими мрачными, богатырскими, сильными характерами..." (996). Ср. также у Алексея Веселовского „Этюды о байронизме" („Этюды и характеристики", изд. 4-е, 1912), который, однако, повидимому, считает эти совпадения более в н е ш н и м и: „Обаятельная в то время красота восточных поэм пленяла, как мы уже знаем, Пушкина; „Пленник", „Бахч. Ф." и „Цыг." вызваны их влиянием; но негаданная до той поры в нашей литературе прелесть поэтических описаний природы, гор.

моря, степи, не менее непривычный и необыкновенно живописный этнографический, восточный элемент, нежные, томные и страстные очертания женских головок, суровый облик старого мусульманина,—эти красивые новшества, особенно поразительные после формализма старой поэзии и задуманные по образцу и подобию Байрона, не связаны (!) с неизбежным для него, казалось, в период создания восточных поэм центральным лицом протестующего и неприязненного судьбе и людям героя" (419).

[6]. Сам Байрон относится иронически к подзаголовку—„восточная повесть" („турецкая", „персидская" и т. п.), повидимому—получившему и в Англии у подражателей Байрона такое же распространение, как в России; ср. напр., H. G. Knight „Ilderim, a Syrian Tale" (1816); „Phrosyne, a Grecian Tale", „Alastor, an Arabian Tale" (1817) (L. J. II, 299), или—J. H. Reynolds „Saphie, an Eastern Tale" (1814), (L. J. III. 45). Он пишет—по поводу известия, что Томас Мур предполагает назвать свою „Лалла Рук"—„персидскою повестью": „Я бы предпочел, чтобы он ее так не называл: во первых, потому, что у нас уже были турецкие повести, индусские повести, ассирийские повести; и затем „повесть", это—кличка, о которой я сам сожалею, что пустил ее в употребление для поэзии" (and tale is a word of which it repents me to have nicknamed poësy, L. J. IV, 78, 85).

[7]. Пушкин и английский язык—ср. В. Каллаш „Заметки о Пушкине" IV („Русский Архив", 1901, № 6, 248 сл.) и М. Цявловский „Заметки о Пушкине", I (П. Совр. XVII—XVIII, 1913, 48—73). На основании материалов, сгруппированных этими авторами, устанавливаются следующие факты: 1. Еще в детстве Пушкин учился английскому яз., хотя, повидимому, без ощутительных результатов (свидетельство С. Л. Пушкина в прилож. к „Отеч. Зап." 1841, XV, стр. II и Анненкова „Материалы", 1873, стр. 12—вероятно, со слов сестры поэта, О. С.). 2. В Гурзуфе (авг.—сент. 1820 г.), под влиянием увлечения Байроном, Пушкин приступил к чтению Байрона на англ. яз. совместно с Н. Раевским. Об этом свидетельствует сообщение Е. Н. Раевской-Орловой, которая, хотя и отрицает свое участие в этих чтениях, в то же время определенно подтверждает самый факт совместных с Н. Раевским занятий Пушкина. Ср. Я. К. Грот „Пушкин, его лицейские товарищи и наставники", 1899, 52—53: „Катер. Ник. решительно отвергает недавно напечатанное сведение, будто Пушкин учился там (в Гурзуфе) под ее руководством английскому языку. Ей было в то время 23 года, а Пушкину 21, и один этот возраст, по тогдашним строгим понятиям о приличии, мог служить достаточным препятствием к такому сближению. По ее замечанию все дело могло состоять разве только в том, что Пушкин с помощью брата Николая в Гурзуфе читал Байрона, и когда они не понимали какого нибудь слова, то, не имея лексикона, посылали наверх к Ек. Ник. за справкой". Другие свидетельства, исходящие, по всей вероятности, от М. Н. Раевской-Волконской, см. у Бартенева „Пушкин в южной России", „Русск. Арх." 1866, кн. VIII—IX („Пушкин продолжал в Гурзуфе учиться по английски с помощью Раевского—сына..."; он „восхищался переводами" Ел. Н. Раевской (которая переводила на франц. яз. Байрона и Вальтера Скотта), „уверяя, что они чрезвычайно верны", стр. 1115). К этому „присоединяется, как прямое доказательство, напечатанный П. С. Морозовым перевод первых 12 стихов „Гяура", сделанный Пушкиным в 1821 г. (Ак. изд. III, 190—91): „буквальный перевод" (traduction littérale) на франц. яз. предваряет попытку стихотворного переложения на русский язык и заключает только одну ошибку („Athenian's grave" переведено—„la grève d'Athènes"). Напомним также среди отрывков 1821 г. рукописный набросок: „Вечерня отошла давно..." (там же, 65), воспроизводящий основную ситуацию того же „Гяура"—исповедь „злодея" перед монахом в стенах монастыря. Косвенным свидетельством можно считать слова Мицкевича в некрологе Пушкина (Le Globe, 27 мая 1837): „прочтя байроновского „Корсара", Пушкин почувствовал себя поэтом" (см. русский перев. „Мир Божий", 1899, № 5, стр. 114). Мицкевич, вероятно, основывается на впечатлении от разговора с Пушкиным; с этим совпадает приведенное выше признание о влиянии „чтения Байрона" на „Кавк. Пл." и „Бахч. Фонт." (см. выше, стр. 20). 3. Нет никаких оснований считать, вместе с Цявловским (64), что занятия Байроном на англ. яз. „были очень непродолжительны", и ограничились тремя неделями пребывания в Гурзуфе (перевод „Гяура", повидимому, относится к 1821 г.!). Однако, имеются достоверные сведения, что Пушкин в 1825 г. признавал свои знания английского языка недостаточными. См. письмо кн. Вяземскому: „Мне нужен английский язык—и вот одна из невыгод моей ссылки: не имею способов учиться, пока пора. Грех гонителям моим" (сент. 1825; VI, 10); ср. также совет А. Бестужева: „Я с жаждою глотаю Английскую литературу и душой благо-

дарен Английскому языку... Если можешь, учись ему. Ты будешь заплочен сторицею за труды" (Переписка, изд. В. И. Саитовым, I, 188). 4. Известно, что в более поздние годы Пушкин свободно читал по-английски, о чем свидетельствуют его переводы из Вильсона, Барри Корнуэля, Р. Соути и др., цитаты в письмах (Цявловский, 66), а также прежде всего—состав его библиотеки, описанной Б. Л. Модзалевским (П. Совр. IX—X). Цявловскому удалось установить, что в 1828 г. в Петербурге „Пушкин засел за изучение английского языка" (70) (ср., в особенности, письмо П. Муханова М. Погодину, 11 авг. 1828: „Пушкин учится английскому языку, а остальное время проводит на дачах", Барсуков, „Жизнь и труды Погодина", II, 185). Однако, следует ли из этого, как утверждает Цявловский, что „Пушкин и на юге, как и в Михайловском, читал Байрона и других английских писателей (Шекспира, Томаса Мура, Вальтера Скотта) в французских переводах?" Напомним, что в том же письме к Вяземскому, где речь идет об английском языке (стр. 1825; VI, 10), Пушкин дает достаточно содержательный отзыв о „Дон-Жуане": „Что за чудо Дон-Жуан! Я знаю только 5 первых песен; прочитав первые 2, я сказал тотчас Раевскому, что это chef d'oeuvre Байрона, и очень обрадовался после, увидя, что W. Scott моего мнения". К 1827 году относится отрывок „Ни одно из произведений лорда Байрона...", написанный по поводу „Корсара", с краткой характеристикой „Гяура", „Осады Коринфа", „Шильонского Узника", „Чайльд-Гарольда", „Дон-Жуана", „Манфреда" и „Превращенного Урода". Напомним также многочисленные упоминания в письмах 1821—25 гг. об английской литературе и необходимости поддержать ее влияние на литературу русскую (Гнедичу, 27 июня 1822, V, 505; Вяземскому, 19 авг. 1823, V, 544), о Муре (Вяземскому, 2 янв. 1822, V, 502; Гнедичу, 27 июня 1822, 505; Вяземскому, апр. 1825, 546; ему же, сент. 1825, VI, 10), о Соути („Родриг"—Гнедичу, 27 июня 1822, 505), Вальтер Скотте, о направлении современной английской поэзии („Southey, W. Scott, Moor, Byron", Бестужеву, май—июнь 1825 г., V, 549). Известия о занятиях английским языком на юге, в разгар увлечения Байроном, достаточно определенны, чтобы позволить нам усумниться в том, что все эти английские поэты были известны Пушкину только по наслышке или из французских переводов. Если даже признать доказанным, что в 1828 году Пушкин приступил к углублению своих знаний англ. яз., мы имеем достаточно оснований для того, чтобы установить несколько стадий в его занятиях (ср. особенно п. 2). 5. Абсолютно недостоверными следует считать более поздние свидетельства литературных врагов, оказавшие, тем не менее, некоторое влияние на обсуждение вопроса. Так, Ф. Булгарин—в статье „О характере и достоинстве поэзии А. С. Пушкина" (С. О. 1833, XXXIII): „Скажу более (однако, не в укор поэту), Пушкин не читал даже в подлиннике произведений Байрона и знает их только по французским переводам прозою. Пушкин даже не мог постигнуть всех красот немецкой Поэзии, ибо он не столь силен в немецком языке, чтобы понимать красоты пиитического языка". При этом—подстрочное примечание: „Может быть, А. С. Пушкин теперь и понимает совершенно Байрона и Гете, но когда он начал писать, он не знал столько ни английского, ни немецкого языка, чтобы понимать высшую Поэзию. Это всем известно" (313—314). Ср. аналогичное заявление в журнале Н. А. Полевого (М. Т. 1833, XLIX, 136): „Все это был вдохновлено Пушкину Байроном, и пересказано с французского перевода прозою—литографические эстампы с прекраснейших произведений живописи". Бо́льшее значение имеет свидетельство Шевырева (Л. Майков. Пушкин, 330): „Шекспира (а равно Гете и Шиллера) Пушкин не читал в подлиннике, а во французском старом переводе, поправленном Гизо, но понимал его гениально. По английски он выучился гораздо позже, в С.-Петербурге, и читал Вордсворта". Первая часть этого сообщения, с ее точными указаниями перевода, производит впечатление вполне авторитетной и объясняется, прежде всего, трудностью языка Шекспира для всякого начинающего; что касается второй части, то она также требует существенных оговорок, поскольку мы отметили (как это сделал уже Каллаш, стр. 250) несколько стадий в ознакомлении Пушкина с английским языком (во всяком случае—не менее двух—ср. пп. 2 и 4).

[8]. В недавнее время эту точку зрения защищал в „Обществе истории литературы" при Моск. Унив. проф. Некрасов.

[9]. Ср. Helene Richter, „Englische Romantik", Bd. I, T. 2, 23. По мнению Прайса, греческий храм прекрасен, он становится живописным, как руина, когда уничтожена правильность архитектурных линий, когда камни разваливаются или покрыты мхом; готический храм живописнее храма греческого, старый дуб—молоденькой гладкой

березы, осел живописнее, чем конь. Gilpin („Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty", 1772—1798) считает живописными развалины, картины кораблекрушения, отвесные и неправильные по своей форме утесы и т. д. (ib. 20—21). Во всех этих примерах существенно установление принципиально-нового типа художественного единства, более сложного и противоречивого, как и в общеизвестном в истории романтизма противопоставлении Расина и Шекспира.

[10]. К употреблению четырехстопного ямба в повествовательном жанре. В XVIII веке он проникает в „нравоучительный аполог". Ср., напр., „Полезное увеселение", 1760, Декабрь, т. II, 221—И. Богданович, Басенка („Клариссу зря с высоких гор..."); там же, 1761, март, т. I, 98—Скаска („Хотелось дьявольскому духу..."); там же, 1761, май, 154—А. Ржевский, Притча („Весна лишь только наступила..."); „Свободные часы", 1763, март, 180—83—М. М. Херасков, Нравоучительные скаски (I. „Беги коварных ты людей..."; II. „Когда ты вознесен высоко...") и др. В сказочно-шутливом жанре „Руслану и Людмиле" непосредственно предшествует „Бахариана" М. Хераскова (песни IV, IX, XII). Этими примерами из поэтов XVIII в. я обязан дружеской помощи Г. А. Гуковского.—Интересно отметить проникновение четырехстопного ямба в повествовательные жанры высокого стиля—напр. в оссианическую поэму (ср. переводы Политковского в „Талии", кн. I, 1807, стр. 61—77, 78—84); ср. также „Ермака" И. Дмитриева (1794), во многих отношениях предвосхищающего будущий тип „романтической поэмы". Как известно, у поэтов XIX в. популярный размер завоевал и др. стихотворные жанры, напр. послание, элегию и т. д.

[11]. Вопрос о пропуске „союзных частиц" был выдвинут еще Гердером и поэтами „бури и натиска". Ср. Herder „Uber Ossian und die Lieder alter Völker" (1773): „Uns quälen diese schleppenden Artikel, Partikeln u. s. w. oft so sehr und hindern den Gang des Sinnes oder der Leidenschaft—aber wer unter uns wird zu elidieren wagen?..."

[12]. Об „отрывочности" произведений самого Байрона говорится уже в первой переводной статье о нем из Revue encyclopédique, помещенной в „Соревн. Просв." 1820, XII, 101—120 и несколько позже в „Вестнике Европы", 1821, CXXI, 213 сл. Автор подходит к Байрону с точки зрения навыков французской классической школы. Ср. В. Е. 215 сл.: „Почти никогда не думает он о натуральном переходе и не почитает даже достойным труда объяснить оный каким нибудь образом. Перепрыгивает через все средние мысли, имеющие тесную связь с крайними, и всегда предполагает в читателе столько ума, сколько нужно иметь его, дабы дополнить недостающее в авторе. Чтобы лучше почувствовать несовершенства стихотворений Байрона, взглянем только на французский перевод его сочинений. Везде виден недостаток связи, недостаток несносный в нашем языке; ибо французский язык в такой дружбе с рассудком, что всякому, причисляющему себя к сословию наших авторов, безусловно предписывает он иметь ясный смысл и вкус здравый. Творец стихов, не умеющий связывать своих мыслей, не выдержит пробы переложения на язык французский.—В поэмах Байрона нет плана. Кажется даже, что хорошо изобретенную басню, связь обстоятельств, постепенность в ходе (чтобы интерес выдерживался и возрастал бы от часу более), кажется, говорю, он все это выключает из условий поэмы. Рассказывает какую нибудь повесть, или путешествие, прибавляет описания, идет к своей цели, достигает ее, даже и не вспоминает о том, что читателю нужно представить целое, без которого повесть не может быть произведением изящной Поэзии; ибо, где нет начала, продолжения и конца, там нет поэмы. Не говорим, будто правила ему неизвестны; напротив, он весьма хорошо знает новую литературу; но превратно понимаемая выспренность и ложная система, к несчастию, склонили его не уважать правила, которым и Поп и Мильтон повиновались. Пустил он в обратный путь искусство, как благоразумные критики английские выражаются, и по его то старанию поэзия британская клонится к упадку..."—В оригинальной русской критике вопрос этот по поводу самого Байрона возник, между прочим, при обсуждении „Паризины" в пер. Вердеревского (1828). На этот раз рецензент „М. Тел." отметил с осуждением, „что основание и расположение поэмы его слабы, что характеры в ней не отделаны, и части не связаны" (1828, I, 248). Защитника Байрон находит в „Сыне Отечества": „...Байрон не мог и, может быть, не хотел развернуть в полноте сии характеры в короткой поэме. Он изобразил в ней один случай, написал одну картину, где действующие лица находились под влиянием одних обстоятельств, хотя и в разных отношениях... Мы видим, что он любил делать такие скачки, когда хотел избежать лишнего многословия и мелочных рассказов, замедляющих ход поэмы и ничего не прибавляющих к интересу главной завязки. Критику стоило только перечитать сии поэмы, или по крайней мере хоть

одного Г я у р а, чтобы вспомнить сию осебенность поэзии Байроновой..." (1828, CXVIII, 331) Сам Пушкин говорит по поводу „Корсара" (IV, 500): „Байрон мало заботился о планах своих произведений, или даже вовсе не думал о них. Несколько сцен, слабо между собою связанных, было ему достаточно для бездны мыслей, чувств и картин".

[13]. Интересный пример взаимодействия „переживания" и литературной формы представляет изображение лагеря Али-Паши Янинского в письме к матери (L. J. I, 249) и в „Чайльд-Гарольде" (п. II, стр. 55 сл.). В письме, давая описание въезда в Тепелени в традиционной форме этнографического „каталога" племен с типичными внешними признаками каждого из них, Байрон сам вспоминает сходные описания своего предшественника, Вальтера Скотта (Scott's description of Branksome Castle in his Lay, and the feudal System...).

[14]. Ср. разбор отрывка из Тургенева в статье „Задачи поэтики" (Сборник „Задачи и методы изучения искусств", изд. Росс. Инст. Ист. Иск., „Academia" 1924).

[15]. См. В. Жирмунский „Жизнь и творчество Байрона" (Байрон „Драмы", изд. „Всем. Лит."): гл. III, Байрон, как художник, стр. 49—50, 53.

[16]. Под словом „сюжет" („сюжетное построение") условно понимается к о м п о з и ц и о н н а я сторона повествовательной формулы; слово „фабула" употребляется для обозначения его т е м а т и ч е с к и х элементов, независимо от их композиционного оформления (совокупность „тем" или „мотивов"). Это противопоставление впервые отчетливо намечено в работах В. Б. Шкловского. К вопросу о терминологии см. также Цейтлин „Повести о бедном чиновнике Достоевского" стр. 3; кроме того М. А. Петровский „Композиция новеллы у Мопассана" („Начала" № 1).

[17]. Ср. у Тютчева: „Как уязвленная, ты б с воплем пробудилась иль в сон иной бы перешла" („С какою негою...").

[18]. Ср. Dibelius „Englische Romankunst", 1910. Bd I, 13—„direkte" и „undirekte" Charakterisierung. Термин „отраженная" характеристика употребляется мной вместо обычного „косвенная" характеристика, потому что, согласно общепринятому пониманию, в характеристику косвенную входят все случаи изображения душевной жизни не самим автором, напр. психологическое описание данного героя другим действующим лицом, что, с моей точки зрения, будет также одним из типов „прямой" характеристики.

[19]. В письмах Байрона (L. J. II, 304, 308) содержатся указания на изменение первоначального замысла „Аб. Нев.". Согласно его собственному признанию, он сперва хотел выдвинуть тему, которой посвящены некоторые произведения древних греков, Шиллера и Альфьери, а также старинных английских драматургов (т. е. мотив кровосмесительной любви); но затем он нашел эту тему „неподходящей для нашего века" и изменил сюжет поэмы, „прервав первоначальное течение мыслей и тем самым ослабив целое" (and in so doing have weakened the whole by interrupting the train of thought, 305).

[20]. Ср. В. Жирмунский, „Байрон", стр. 31.

[21]. Уже в первом из серии „страшных романов", в „Замке Отранто" Вальполя (1764), изображается герой, Манфред, совесть которого страдает под бременем тайного преступления: отсюда его мрачный вид, суровость к окружающим, скрытность, боязнь неожиданного разоблачения и т. п. Те же мотивы повторяются неоднократно в романах Рэдклифф—ср. Монтони в „Удольфских тайнах" (1794) и Скедони в „Итальянце" (1797); в романе В. Годвина „Калеб Вильямс" (1794) они являются центральной темой. Мученья совести преступника в минуту отчаянья или накануне смерти ср., напр., у Рэдклифф в „Удольфских тайнах" (синьора Лаурентини), в „Сицилийском романе" (маркиз Мадзини) и т. д. или в „Зелукко" Дж. Мура (1786), о котором Байрон упоминает в предисловии к „Чайльд-Гарольду".

[22]. К вопросу о пейзаже в английской литературе XVIII в. ср. H. Richter, 18 сл., а также H. Beers „A history of english romanticism in the XVIII century" 178 сл. (о Грее).

[23]. См. А. Н. Веселовский „Поэтика сюжетов", стр. 4 (Собр. соч. т. II, вып. 1).

[24]. О „восходящих сравнениях" в поэтической практике французских романтиков см. Barat „Le style poétique et la révolution romantique", P. 1904.

[25]. Тезис о связи Пушкина с классическим искусством XVIII в. был выставлен мною весной 1917 г. в докладе на тему: „Баллады Брюсова и Египетские ночи", в Пушкинском Обществе при Пб. Унив. (ср. „Валерий Брюсов и наследие Пушкина" 1922), и несколько позже по поводу стихотворения „Для берегов отчизны дальной" („Жизнь Искусства", 1920, № 691; впоследствии в статье „Задачи поэтики",

„Начала", 1921, № I). С этой же точки зрения задумано было противопоставление искусства Байрона и Пушкина в докладе „Байронические поэмы Пушкина (вопросы композиции и стиля)", прочитанном весной 1919 г. в Пушк. Общ. По этому вопросу ср. еще Б. М. Эйхенбаум „Поэтика Пушкина" (Пушкинский Сборник Дома Литераторов, 1921). В настоящее время я думаю, что проблема „классицизма" Пушкина требует существенного пересмотра. Типологическое противопоставление классического и романтического стиля (в частности—Пушкина и Байрона) остается для меня, попрежнему, несомненным и получает новое подтверждение в аналогичных противоположностях в области искусств изобразительных (Ренессанс и Барокко в системе Вёльфлина). Однако, исторические формы русского классицизма в XVIII в. и в пушкинскую эпоху требуют более детального анализа и дифференциации, которые позволят окончательно выяснить связь поэтики Пушкина с теми или иными поэтическими течениями „классического" XVIII века.

[26]. Сопоставление комической поэмы Байрона („Беппо", „Дон Жуан") с т. н. „стернианством" ср. у Вальцеля (O. Walzel „Deutsche Romantik." 1918, Bd. II, 63 и „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod", 1920², 57, 58), а также в моей рецензии на книгу В. Шкловского „Тристрам Шэнди Стерна" („Начала", № I). Кроме того, „Байрон, его жизнь и произведения", стр. 45.

[27]. Ср. Ф. Батюшков, „Ричардсон, Пушкин и Л. Толстой" (Ж. М. Н. Пр., 1917, сент.).

[28]. Существенные указания—в статье Б. М. Эйхенбаума „Путь Пушкина к прозе" („Пушкинский Сборник", 1923, стр. 59 сл.).

[29]. Развитие имманентного анализа, на котором, очевидно, должна основываться всякая дальнейшая обработка художественного материала, является характерной особенностью современных течений в области изучения искусств—в результате реакции против „историзма", господствовавшего в науке XIX в. Не следует, однако, отождествлять имманентный анализ с „теоретическим", что довольно обычно в русских методологических работах (ср. напр. статьи проф. П. Н. Сакулина и проф. Н. К. Пиксанова в журнале „Искусство", 1923, № I, pass.): имманентный анализ „южных поэм" Пушкина не есть анализ теоретический; он относится тоже к проблемам и с т о р и ч е с к и м в широком смысле слова, только—к проблемам и с т о р и ч е с к о й с т а т и к и; другое дело—если „южные поэмы" рассматриваются, как материал для построения теоретической поэтики, напр. для проблемы лирической поэмы, как литературного жанра (так, в истории политической—возможно статическое изучение государственного строя Франции в эпоху Людовика IX или генетическое рассмотрение происхождения этого строя, при чем в обоих случаях анализ является в широком смысле и с т о р и ч е с к и м). — Неудачна терминология В. В. Виноградова („Русская Речь", 1923, 288), различающего методы „функционально-имманентный" и „ретроспективно-проэкционный". Неудобство подобной номенклатуры, помимо ее сложности, заключается в том, что с правильным и общеобязательным разграничением двух областей исследования она соединяет в самом термине довольно спорное истолкование. Теоретические основания этой терминологии уясняются в книге Б. М. Энгельгардта, „А. Н. Веселовский", 1923, стр. 42 сл.

[30]. Напр. R. Unger „Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft" M. 108, особенно стр. 7 и 11.

[31]. Ср. В. Жирмунский „К вопросу о формальном методе": предисловие к русскому переводу О. Вальцеля „Проблема формы в поэзии", Пбг. 1923, изд. „Academia", стр. 19.

[32]. О П. Кудряшеве ср. Трубицын, 483.

[33]. Модную поэтическую литературу этих лет характеризует, с обывательской точки зрения, М. А. Бестужев-Рюмин в сатире „Мавра Власьевна Томская и Фрол Савич Калугин", Спб. 1828. „М а в р а В л а с ь е в н а: ..Нет к книгам приступа. Евгений Онегин по 5 рублей!.. Уж я бы книжных торгашей за то... Ф р о л С а в и ч: Как строги ваши пени! Онегин дорог по цене; но возразить позвольте мне, что сочинитель чудный гений имеет... М а в р а В л.: Что за чудеса? Прочтешь книжонку в пол часа. Но в пол часа я прочитаю, хотя не скоро разбираю; а молодежь то в час иль два на память выучить умеет. Смотрите: каждая глава страничек 40 лишь имеет, и то премаленьких таких, и сколько пробелов больших..." [Дальше—о Татиане]... „Меж тем рублей все по 5 за каждую главу плати.... Как водится в ученом веке, все книги новые должна иметь в своей библиотеке; а непомерна как цена!.. Вот за Княгиню то Наталью ведь 10 плакали рублей! Уж нечего сказать: Бог с ней, с ее

таинственной печалью. Уж хороша ль, расхороша ль, а десять рубликов мне жаль!.. И как все нынче расписались, разнежились и размечтались! У всех заветная печаль, иль очарованная радость, туманная в пустыне даль, приюты скал и жизни сладость (*)" [Под строкой—„И улетающая младость. Примечание наборщика"]. „А денежки берут меж тем!.. Отрывков сколько из поэм, из исторических трагедий, из водевилей и комедий!.... А вот поэма то еще, как бишь название ее... Вон что то не люди, не звери... Забыла, как... а! Див и Пери. Страничек очень мало в ней но тоже стоит 5 рублей..." (стр. 13 сл.).

[34]. О влиянии Подолинского на Лермонтова существует работа К. А. Шимкевича, к сожалению, не напечатанная.

[35]. Комические поэмы в стиле Онегина (произведения с менее отчетливыми жанровыми признаками отмечены знаком *). Отдельные издания: „Евгений Вельской", роман в стих., гл. I, II, III, М. 1828—29. * „Дурацкий колпак" [В. Филимонова], ч. I и II, Спб. 1828; ч. III—V, Спб. 1838. „Котильон" (из стих. ром.: „Лѣнин или жизнь поэта", гл. I), Н. Н. Муравьева, М. 1829. * „Книгопродавец", пов. в ст. А. П., М. 1829. * „Чудная невеста". Вероятная быль в стихах, М. 1829. * „Студент", стих. пов. Ф. С[оловье]ва, М. 1830. * „Каллимах", рассказ, М. 1831. „Московские минеральные воды" пов. в стих. Ивелева, М. 1831 (гл. I Консилиум). „Обед", В. Филимонова, Спб. 1837. „Борис Ульин", пов. в стих. Александра Карамзина, Спб. 1839. „Полина", ром. в стих., Спб. 1839 (гл. I—III). „Граф Томский", ром. в стих. [изд. Н. Колотенком], Од. 1840 (гл. I—III). „Писатель", пов. в ст. Н. Н. Федорова, М. 1840 (гл. I). „Москва", В. Филимонова, Спб. 1845. В собраниях стихотворений отдельных авторов: „Стихотворения", Ник. Молчанова, Спб. 1842, т. I [„Надежда Львовна Лунная", гл. I, стр. 5—69]. „Тревога раздумия", стих. К. Соваж, М. 1848 [„Старое время, славное время", ром. в 2-х частях, отрывки, 5—22; „Недоконченная быль", рассказ 24—38].—В журналах: „Именины", И. Косяровского (С. Мерк. 1831, III, 115). „Деревня", Трилунного (Л. Приб. Р. И. 1832, 463). Отрывок из романа: „Иван и Анета", А. Северинова (Слав. 1830, XIII, 63—69). В альманахах: „Капитан Храбров", В. Л. Пушкина (Подсн. 1829; Сев. Цв. 1829; Радуга 1830; Денница 1830). „Евгений и Людмила", пов. (Альманах на 1840, изд. Н. Анордистом, 97—116). Отрывки из романа в стихах А. Башилова („Невск. альм." 1830, 252—57). Отрывки из поэмы: „Две доли", П. Митрофанова („Невск. альбом" 1839, 318—22). „Роман моего отца", стих. пов. И. Бартдинского („Календ. Муз.", 1827, 11—23). Отрывок из описат. стих.: „Пилигримм или Москвич", П. Шереметевского („Цинтия", 1832, 172—87). Отрывок из поэмы: „Тверской бульвар" П. Шереметевского (там же, 220—24) и др. Список—не исчерпывающий. Ср. Трубицын, 455 сл. Пародии: „Галатея" 1820, VII, 145. Отрывок из поэмы: „Иван Алексеевич или новый Евгений Онегин", гл. I. Воспитание; там же XV, 294: „Annus secundus", отрывок, Х. Тростин.

[36]. Так же определяет романтическую поэму А. Мерзляков, „Краткое начертание теории изящной словесности", М. 1822; отд. VIII, § 44.

[37]. Из многочисленных „кавказских" стихотворений ср., напр., Совр. 1838, IX, 155: Черкес, Л. Якубовича; М. Набл. 1836, VIII, 474: Кавказ., Л. Якубовича; С. О. 1838, IV, 16: Черкешенка, С. Стромилова; „Цефей" 1829, 141—3: Черкес, В. Григорьева; 208—18, Осада Чираха, его же; 252—55: Набег горцев, его же. В сборниках: Стихотворения Викт. Теплякова, 1832, т. I (71 и др.). Стих. Алексея Мейснера, М. 1836 (Вид Казбека в полдень, 66; Расставанье солнца с Эльбрусом, 77). Стих. Мих. Меркли, М. 1837 (Азиятка, 13). Собрание разл. стих. Анны Смирновой, Спб. 1837 (Кавказ, 21). Стих. Лукьяна Якубовича, Спб. 1837 (34, 95 и др.). Стих. Д. Сушкова, Спб. 1838 (Кавказ, 34). Стих. Ник. Богданова, М. 1839 (Наезд, 37). Стих. А. Леонова, Харьков 1839 (Черкес, 27—30) и мн. др. В 1837 г. выходит анонимный сборник: Стихотворения молодого Черкеса, М. Ср. также Д. Ж. 1825, XII, 232: Козак, романс Дм. Гребецкого; Д. Ж. 1826, XIII, 199—201: Козак, Н. Орандаренко; Лит. Пр. Р. И. 1835, 735: Сторожевой Казак, П. Ефимова и др. См. также „песни" прим. 40.—В дополнение к списку кавказских поэм И. Н. Розанов любезно указал мне поэму П. Маркова, „Зломилла и Добронрава, девы гор", М. 1834. Здесь имеется черкешенка, ее возлюбленный—черкес и донской казак (рассказчик „кавказской повести"), который убивает этого возлюбленного. Черкешенка бросается в реку, казак в конце I части попадает в плен к черкесам.

[38]. Из многочисленных описаний путешествий по „живописной России", разбросанных по журналам, ср. напр.: Д. Ж. 1825, II, 120 сл.: „Отрывки из писем

из путешествия в Таганрог, Одессу и Крым"; С. Пч. 1830, № 9 сл.: „Отрывки из записок артиллериста за Кавказом"; там же 1832: „Письма из Дагестана". С. О. 1833, XXXIV, 274 сл.: „Отрывки из путешествия на Кавказ"; там же 1834, XLI, 249: „Пребывание в Крыму бар. Корфа". М. Т. 1829, XXVIII, 493: „Прогулка на Чатыр-Даг"; там же 226 и 352: „Письма с берегов Лены". Л. Г. 1831, III, 85—88: „Листки из путешествия по Уральским горам в 1829 г." и мн. др.

[39]. Из „крымских" мотивов укажем, напр., в Стихотворениях В. Бенедиктова (изд. 1856 г., т. II, стр. 53 сл.): „Путевые заметки и впечатления (в Крыму)" (14 стихотв.), а также: „Мои мечты", стих. Ф. Кафтарева, 1832, кн. I (Бахч. дворец, 12; Чатырдах, 24). Стих. М. Меркли, М. 1837 (Тебе знаком ли край Тавриды? 14). Стих. Ник. Любимова. М. 1842 (Воспоминанья близ Бахчисарая, 64; К Тавриде, 86—87) и мн. др. В журналах и альманахах, напр. „Невск. Альм." 1828, 312: Вечер в Тавриде, Е. Зайцевского; „Одесск. альм.", 1831, 192: Таврида, А. Норова; М. Набл. 1836, VIII, 446—50: Девы Востока, В. Зубова и др.

[40]. Для характеристики моды на этнографически-окрашенные „песни" в лирике пушкинской эпохи ср., напр., в журналах и альманахах—М. В. 1829, I, 84: Песня Татарской девы, В. Туманского (Гурзуф, 1823); Атен. 1828, VI, 142: Грузинская песня, Л. Якубовича [„Плачет, плачет дева гор: Русский, дай твой встретить взор..."]; там же 1829, III, 556: Венгерская песня, Л. Якубовича; Лит. Пр. Р. И. 1831, 495: Грузинская песня, Л. Якубовича; там же 1831, 590: Бурятская песня, А. Тоскина [Ачинск]; Новости Литературы, 1828, 47: Песнь горцев, П. Никифорова [Псков]; Лит. Листки, 1824, IV, 87: Песнь черкеса, Загорского; Славянин, 1827, I, 153: Песня сибирской казачки; там же II, 409: Донская Песня, П. Ободовского; Д. Ж. 1828, XXIII, 27: Песнь Турка, Ал. Т...в [Тамбов]; С. О. 1834, XLII, 139: Песнь Черкеса, В. Г.; там же 1837, LXV, 254: Казацкая песня, Ив. Бороздны; Пол. Звезда, 1825, 132: Песнь альпийца, П. Ободовского; Одесский альманах 1831, 319: Татарская песня, В. Теплякова; Сев. Цв. 1831, 123: Румелийская песня, В. Теплякова; 1832—Турецкая песня, В. Щастного и мн. др. На татарскую песню из Б. Ф. ср. пародию И. Киреевского, Татевский сборник, 109.

[41]. Библиографию переводов из Байрона см. у В. Маслова, „Начальный период Байронизма в России", 64 сл. и в примечаниях к Н. Гербелю „Байрон в переводе русских писателей".

[42]. Ср. любовную сцену между Атала и Шактасом во время грозы („Cependant l'obscurité redouble..." и т. д.).

[43]. Авторство Дельвига для статей „Лит. Газ." раскрывают рукописные пометки Гаевского в экземпляре Библиотеки Ак. Наук (пользуюсь указанием Б. В. Томашевского). Автором „Обозрения" в „Моск. Вестн." 1828 является С. Шевырев, а не Погодин, как думает В. Зелинский (см. Барсуков „Жизнь и труды Погодина", II, 167).

[44]. Согласно Лит. Пр. Р. Инв. 1833, 422 автор—М а к с и м о в и ч; вероятно—не Пров Максимович (ср. „Бесприютная", 1830, № 31), а известный ученый и литератор М. Максимович, издатель „Денницы" и профессор Московского и Киевского университетов. На это указывает сюжет из истории Малороссии, более специально—разработка этнографических мотивов (ср. выше, стр 264). Однако, в списке трудов М. Максимовича (в биографии Пономарева и в Словарях профессоров Моск. и Киевск. университетов) эта анонимная поэма до сих пор не значится.

[45]. Отрывок из поэмы „Вадим" не вошел в „Стихотворения" А. Хомякова, 1861).

Оглавление.

стр.

Предисловие 5

Часть I. Байронические поэмы Пушкина 11

Глава. I. Байронизм Пушкина, как историко-литературная проблема. 13

1. Понятие „литературного влияния“—13; 2. „Фауст“ и „Манфред“—17; 3. „Восточные“ и „южные“ поэмы—20; 4. Отзывы современников—24.

Глава II. Сюжет и композиция 34

1. Сюжет — 34; 2. Вершинность, отрывочность, недосказанность—44; 3. Отзывы современников—57; 4. Начала и концы поэм—64; 5. Драматический элемент—73.

Глава III. Лирическая манера повествования 78

1. Общие замечания—78; 2. Лирические вопросы—82; 3. Восклицания—85; 4. Обращения—88; 5. Лирические повторения—90; 6. Отступления—95.

Глава IV. Байронические темы 98

1. Романическая фабула — 98; 2. Описание внешности героя — 107; 3. Приемы характеристики—117; 4. Психологические темы—125; 5. Характеристика героини — 140; 6. Обстановка действия — 145; 7. „Влияние“ и „заимствования“—153.

Глава V. Два стиля 157

1. Отзывы современников — 157; 2. Портрет героини у Байрона и у Пушкина—161; 3. Картины природы—166; 4. Психологические описания—170; 5. Пушкин и классицизм—172.

Глава VI. Преодоление Байронизма 175

1. „Полтава“—175; 2. На пути к эпосу—189.

Часть II. Из истории русской романтической поэмы 195

Глава I. Постановка вопроса 197

1. Методологические проблемы—197; 2. Обзор материала—202.

стр

Глава II. Пушкин и его подражатели 213

1. Группа „пленников“ — 213; 2. Группа „гаремных трагедий“ — 228; 3. „Семейные драмы с кровавой развязкой“ — 239; 4. „Разбойники“ и „узники“ — 253.

Глава III. Романтическая поэма, как литературный жанр 259

1. Тематика — 259; 2. Композиция — 274.

Глава IV. Влияние Байрона 294

Глава V. Журнальные отзывы 304

Библиография 317

Примечания 325